

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS – EFLCH
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

RUAN FELIPE DE AZEVEDO

Uma etnografia sem órgãos: corpos em ato no Teat(r)o Oficina

Guarulhos

2018

RUAN FELIPE DE AZEVEDO

Uma etnografia sem órgãos: corpos em ato no Teat(r)o Oficina

Texto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, sob a orientação da Prof^a. Dra. Valéria Macedo e Co-orientação do Prof. Dr. John Cowart Dawsey.

Guarulhos

2018

AZEVEDO, Ruan Felipe

Uma etnografia sem órgãos: corpos em ato no Teat(r)o Oficina / Ruan Felipe de Azevedo - Guarulhos, SP: 2018.

123 f.

Orientadora: Professora Doutora Valéria Macedo.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

1. Antropologia. 2. Teatro. 3. Oficina. 4. Bacantes. 5.Artaud

I. Título.

RUAN FELIPE DE AZEVEDO

Uma etnografia sem órgãos: corpos em ato no Teat(r)o Oficina:

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais, sob a orientação da Prof.^a Dra. Valéria Macedo e Co-orientação do Prof. Dr. John Cowart Dawsey.

Data da aprovação: _____, _____ de 2018

Prof.^a Dra. Valéria Mendonça de Macedo

UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. John Cowart Dawsey

USP - Universidade de São Paulo

Prof.^a Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra

UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof.^a Dra. Isabela Oliveira Pereira da Silva

FESPSP - Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo

Prof.^a Dra. Fernanda Miranda da Cruz

UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo

Agradecimentos

Obrigado ao teatro e a antropologia por me afinarem as percepções diante da vida. Ao longo desse período de pesquisa, as orientações cuidadosas e afetivas que recebi são atravessadas por tais questões. Aprendi a ver com o corpo, não somente com os olhos. Os tropeços, ansiedades e inseguranças foram muitas vezes superados pela confiança e sensibilidade de Valéria Macedo. Para além da paciência com minhas metáforas exageradas e cafonas, ela foi capaz de costurar com agulha delicada os retalhos do universo que vivenciei em campo, criando emendas artesanais para as intensidades que me atravessaram enquanto estive no Oficina. Troco as palavras por uma profunda admiração e o desejo de uma amizade que germine. Sem você Val, não daria!

A mesma dificuldade se coloca perante Zé Celso e a alquimia que o Oficina põe em ação: Como agradecer por virar boi? Foi onde aprendi que nas contradições moram saberes valiosos. Contradições que alimentaram o desejo desta pesquisa de seguir adiante. Não posso deixar de agradecer a Otto Barros, quem me abriu as portas do teatro, a todos os atores que compartilharam informações e reflexões preciosas sobre seu trabalho e a Jeniffer Glass pelas fotos.

Também sou imensamente grato a UNIFESP e ao CNPQ que, mesmo diante da desvalorização constante da pesquisa científica no país, possibilitaram os recursos mínimos para que essa pesquisa se cumprisse.

Agradeço ao Prof.º John Cowart, a Diego Gonzalez, Sonia Hotimsky e muitas outras pessoas por me estimularam e confiaram no meu trabalho. Pela participação estimulante e generosa no exame de qualificação e o aceite para integrar a banca de defesa, agradeço as divinas Fernanda Cruz, Isabella da Silva e Luciana Lyra.

Agradeço a Exu [Laroiê] pelos caminhos labirínticos que percorri e por tudo o que descobri na viagem.

É preciso bordar o organismo, o canto é uma renda, a fala é uma renda.

Zé Celso Martinez Corrêa

Resumo

A etnografia que dá corpo a esta dissertação foi feita a partir dos ensaios do espetáculo *Bacantes*, encenado pelo Teat(r)o Oficina entre os anos de 2016 e 2017. Nesse período me mantive atento a modos pelos quais os corpos que atuam são construídos e atravessados por relações de diversas ordens. No Oficina, os corpos dos atores, do público e mesmo deste antropólogo são, por vezes, capturados por um *virar*. Em sua performatividade, esse *virar* implica abertura para relações com seres heterogêneos de diferentes cosmos. Tais relações, conhecimentos e performances não se fazem por meio da representação, mas por meio de sua agentividade e efeitos transformacionais. Para além dos atores em cena, tais relações mobilizam uma cosmopolítica que envolve o edifício do teatro, o território no entorno, os rios, os moradores e outros seres visíveis e invisíveis na cidade.

Palavras-chave: Oficina, Teatro, Artaud, Bacantes, Corpo, Devir

Abstract

The ethnography that gives substance to this dissertation is based on rehearsals of the spectacle *Bacchantes*, staged by Teat(r)o Oficina, between the years of 2016 and 2017. During this period, I focused by attention on the ways in which the bodies are constructed by relations of various orders. In the theatrical company Teat(r)o Oficina, the actors' bodies, the public and even this anthropologist are sometimes captured by a *turn*. In its performativity, this *turn* implies openness to relations with heterogeneous beings of different cosmos. Such relations, knowledge and performances are not made by means of the representations of the world, but by means of transformational agency and transformational effects. Beyond the actors, such relations mobilize a cosmopolitic that involves the theater building, the territory around, the rivers, the residents and other visible and invisible in/who inhabits the city.

Keywords: Oficina, Theater, Artaud, Bacchantes, Body, Becoming

Sumário

Introdução	1
Virar antropólogo: corpos de passagem	5
Teat(r)o Oficina	6
Oficina no tempo infinito do agora	8
Afinando as sensibilidades	15
1º Ato: Virar no Oficina	21
1.1 Laroîê!	21
1.2 Sentidos dos sentidos	23
1.3 Virar X representar	30
1.4 Multidões	36
1.5 Atletas afetivos	44
1.6 Faxina Sensorial	49
1.7 Lua e fio terra	54
2º Ato: Bacantes, bois e outras passagens	60
2.1 Maquiando deusas, onças e evangélicas	60
2.2 Bacantes	70
2.3 Virar Sêmele	74
2.4 Dioniso e as bacantes	78
2.5 Gêneros em devires	80
2.7 Virar Boi	83
2.8 O dia em que o antropólogo virou touro	87
2.9 Rito de passagem ou devir?	92

3º Ato – Cidade, Teatro e outros Bichos	96
3.1 Bienal	96
3.2 Uma vivência na 32º Bienal de arte de São Paulo	97
3.3 Seminais 2017 – Atuação	101
3.4 Imagens de mulheres no bairro do Bixiga	103
3.5 Bixiga?	107
3.6 Mãe Negra e as mulheres escravizadas	108
3.7 Nossa Senhora Achiropita, a emparedadas	109
3.8 As movedoras de paredes	109
4. Considerações finais	113
Referências	119

Introdução

Cobra Grande

Entra na roda cobra grande
Viva! Viva!
Rua oficina da saída, o resto esqueça
Jaceguai come cabeça
Intensidade
Pro teatro de Estádio Oswald de Andrade
Vai, vai, vai, vai
Cobra grande sambe e sambe
Macumba urbana
Chama! Chama!
Peripatética, aritmética
Abraçando o Bixiga
A vitória abriga
Atenção:
Abolição, atravessar
Cobra grande sambe e sambe
Vai, vai
A placa avisa
Jardim de D. Eloisa
Cruzar, chegar
Casa grade de D. Iaiá
Iá, Iá
Já, já, já dá pra ver
Na Major Diogo
A fachada do TBC
(Repete)

Foi com esse canto que, em 16 de agosto de 2011, teve início a *Macumba Antropófaga*, espetáculo inspirado no manifesto de Oswald de Andrade (1928). A primeira uma hora e meia de peça acontecia em cortejo percorrendo a parte baixa do bairro do Bixiga. Um flunar por entre prédios históricos, entre os quais o antigo TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, a Casa de D. Iaiá e o apartamento onde viveu Oswald de Andrade.

O cortejo seguiu ziguezagueando como cobra por entre moradores, transeuntes, cortiços, automóveis e viadutos. Na imagem proposta pelo Oficina uma cobra de mil bocas, comendo o Bixiga e sendo comida pela cidade e pelo tempo. Os moradores dos cortiços saíam às janelas e soleiras para ver e ouvir a multidão. Os frequentadores dos bares sorriam e cantavam; crianças entravam e saíam do fluxo. A visível deterioração de prédios abandonados, cortiços em ruínas, comércios fechados, entulhos e acúmulo de lixo chamavam atenção, por onde circulavam negros,

imigrantes, mulheres e idosos. Ao passar do cortejo, a parte baixa do Bixiga foi tomada por um frenesi – rodopios e gargalhadas, pulos e gritos, sorrisos abertos emoldurados por olhos desconfiados – estava em ato a *macumba urbana*¹ do Teat(r)o Oficina.

Depois de dançar e cantar contando a história e estórias da região, a cobra seguiu para ser devorada pela enorme ‘boca vermelha’ (a porta principal, pintada de vermelho) do Teat(r)o Oficina. Nos fundos do teatro, Oswald de Andrade (encarnado por Marcelo Drummond) e Tarsila do Amaral (encarnada por Letícia Coura) bebem doses de absinto, conversam e refletem sobre a arte e a vida. Uma porção de rã lhes é servida. Transe. Absorvidos ao contemplarem a semelhança entre o corpo da rã, que lhes é servido assado em uma bandeja, e o corpo do homem, comem (dando a entender que comem um corpo humano assado), se desnudam e transam. Assim, tem início a corporificação do *Manifesto Antropófago* (1928), atuado em três horas de espetáculo.

Iniciei minha escrita com essa abertura porque, assim como a mencionada peça, ela anuncia questões centrais para as quais se volta este trabalho, tais como: maneiras pelas quais o Oficina trabalha a conexão de corpos, elaborando a transformando dos corpos dos atores, do público, da cidade e do teatro; a música e outros recursos sensoriais como elementos desencadeadores de metamorfoses nos corpos e nos espaços; a sobreposição entre passado, presente e futuro nos gestos, sons e movimentos de corpos habitados por diferenças e suas potências; a recusa da dicotomia entre realidade e representação em que *encenações* são *incorporações* em cena.

A questão central da pesquisa diz respeito ao *fazer corpos* no Teat(r)o Oficina, com ênfase nos momentos de ensaios, particularmente na montagem da peça *Bacantes* durante os anos de 2016 e 2017, período em que foi realizado meu trabalho de campo. São corpos em diálogo com tensões da cidade, que na perspectiva do Oficina se faz surrealista, onde se fundem as margens do concreto e dos corpos, dos fluxos dos rios e dos fluídos corporais, gritos e sirenes. O Oficina se propõe a ser uma usina que opera no caos, produzindo lacunas onde seja possível comunicar experiências.

¹ A proposta do grupo é fazer um ritual público, onde as ruas da cidade operem como um grande terreiro encarnando as mais variadas entidades, deuses, deusas e situações. O teatro como ferramenta de potencialização de um estranhamento do cotidiano. Por outro lado, a noção de *macumba urbana* implica uma forma de resistência mágica contra o modo como o capitalismo ocidental e especulativo privatiza o espaço público e adensa o conflito de segmentos sociais nas grandes cidades por meio da especulação imobiliária.

² “O Teatro Oficina descobriu que as experiências que estava fazendo não se inseriam mais no conceito de linguagem teatral, visto que tinham abolido, de vez, a máscara, a personagem. A estrutura dos *happenings* era muito simples e baseada no encontro dos atores com o povo. [...] Era a transformação da arte em vida e da vida em arte”. (SILVA, A. S. Oficina: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 202-203.) Era o Te-Ato. O nome do grupo acompanhou a mudança e passou a ser grafado Teat(r)o.

O desenho da metodologia de campo foi traçado com base na experiência etnográfica de Loïc Wacquant (2002). A despeito de suas inúmeras singularidades, há aproximações possíveis entre a pesquisa do autor – em sua etnografia sobre o boxe, que implicou seu aprendizado dessa prática – e esta que propomos, especificamente no modo como se dá o aprendizado *encorporado* de um saber. Wacquant alega que a experiência corporal não pode ser apreensível apenas pela observação, devendo ser experimentada para então ser traduzida na linguagem escrita. Portanto, caberia ao antropólogo a imersão física como estratégia de aprender e simultaneamente apreender por meio do corpo, do convívio, da experiência e do risco.

Este trabalho etnográfico visa abordar algumas linhas das relações que elaboram *corpos* no Teat(r)o Oficina. Não se trata de um trabalho que busca descrever a montagem de *Bacantes* 2016-2017, exceto nos momentos em que se faça necessário para a potência da argumentação, tampouco traçar um panorama histórico da trajetória do grupo ao longo de seus 60 anos³.

Essa escolha implica que *Bacantes* e a história do grupo sejam abordados de maneira fragmentada, extraindo de diferentes contextos experiências que se vinculem àquilo que pretendo discutir – o fazer corpos.

Tanto o espetáculo *Bacantes* 2016-2017 quanto parte significativa da história do grupo são momentos públicos. Desejo as linhas menos evidentes, descrevendo aprendizados que ocorrem longe do público e nas entrelinhas das relações.

Inspirado pela *participação observante* (WACQUANT, 2002) e no *corpo sem órgãos* (ARTAUD, 1932), estou mais interessado em trilhar um caminho, uma passagem possível entre o meu mundo e o mundo do Oficina, o meu corpo em relação com os corpos que ali emergem. Enervar a etnografia na carne do meu corpo foi o modo escolhido para forçá-la a falar sobre o que experimentei. Uma etnografia como dramaturgia em três atos, encenada no campo. Tendo como personas: o Oficina, um ator que vira antropólogo, um antropólogo que vira touro, uma cidade que vira palco, entre outras. Me volto assim para o *fazer corpos* no Teat(r)o Oficina nos períodos de ensaios, considerando ainda a interação e a vida pública do grupo como parte importante desse processo.

³ Para aprofundamento da trajetória histórica do grupo sugiro uma consulta aos seguintes trabalhos: PRADO (1972); DORIA (1975); MAGALDI (1980,1998); HOLLANDA (1980); PEIXOTO (1982); MAGALDI E VARGAS (2000); FAVARRETO (2000); LABAKI (2002); CASTRO (2004); PIRES (2005) e SILVA (2009).

O primeiro capítulo – **Virar no Oficina**, constrói um trajeto que percorre a minha aproximação com o Teat(r)o Oficina, com Artaud e outros autores e saberes que escolhi levar na viagem. Apresento uma descrição detalhada de exercícios e práticas que acompanhei durante os ensaios de *Bacantes* e como eles se ligam na elaboração de um corpo que *vira*.

No capítulo dois – **Bacantes, bois e outras passagens**, detalho o fazer corpo no Oficina por meio de dinâmicas internas aos ensaios, seus preparativos, maquiagens, participantes, durações, exercícios, modos de assimilação de outras pessoas, transformação e circulação de conhecimentos, assim como direções e falas de Zé Celso e do grupo, o uso de substâncias alucinógenas, o enfrentamento dos conflitos e o rito de passagem que me fez antropólogo e boi.

O terceiro capítulo – **Cidade, Teatro e outros Bichos**, dialoga com a cidade e suas aberturas, as relações entre arquitetura e o bairro do Bixiga, as imagens de Lina Bo Bardi e Nossa Senhora Achiropita, os repertórios de matriz afro e ameríndia no bairro do Bixiga. Um Oficina da porta para fora.

Já que esta não é uma etnografia apenas sobre corpo, mas uma etnografia com o corpo, a estrutura dos capítulos será permeada pela descrição de cenas onde meu corpo de antropólogo também se fez, sentiu, experimentou, afetou, foi exposto ou excluído. Desse modo, imagino que a estrutura teórica e o arcabouço antropológico que mobilizo não se sobreponham à experiência, mas comuniquem diferenças e multiplicidades com ela.

Entre os autores e autoras com os quais dialogo, selecionei nos estudos de performance os trabalhos de Richard Schechner (2011) e André Lepeki (2012). Por sua contribuição sobre o *Teatro Ambiental* – modo de fazer que enerva a ação no mundo –, Schechner amplia a noção de teatro para além dos moldes ocidentais e da herança grega, chamando atenção para o teatro como fonte de invenção do humano e da cultura. Lepeki complementa esse argumento dialogando com questões da cidade, sugerindo modos de ação no interior do capitalismo ocidental e especulativo. No império dos fluxos, atuar, parar, dançar, reagir ou qualquer outra ação que desencadeie a interrupção do tempo da mercadoria se faz perigosa, sujeita a represália ou supressão. Essas são questões pungentes no fazer do Teat(r)o Oficina, em sua relação com o bairro e outros espaços da cidade.

Na literatura sobre teatro, Artaud (1934) ganha a cena. Em vez de comentar a produção individual do autor, procuro demonstrar como o modo de fazer corpo do Oficina incorporou sua contribuição e seguiu, desencadeando uma produção singular, mas carregada de sua influência.

Virar Antropólogo: Corpos de passagem

Do outro lado do texto: meu interesse pelas artes se deu cedo, sendo filho de um funcionário público que se atreve nas artes plásticas, aos finais de semana. Como pintor, meu pai expôs quadros na feira artística de Embu das Artes; muito jovem eu já o acompanhava e me lembro de passar grande parte desse tempo perambulando por entre os quadros e pessoas “exóticas”, fascinado pelas imagens de ambos, pelos mundos das invenções.

Ainda adolescente fiz alguns cursos de circo, teatro e música no liceu de artes da cidade onde fui criado, Taboão da Serra. Todavia, foi durante a graduação que meu corpo foi capturado pelas redes do teatro. Por volta do terceiro ano do curso de Ciência Sociais, decido ajudar um colega de sala em seu grupo de Teatro, a Cia. Bará. Fiz produção e outros trabalhos executivos como contra-regra, cafezinho e principalmente carreguei muito peso deslocando cenários de um espaço para outro ou adaptando espaços alternativos para alguma de nossas apresentações.

Foi o ímpeto do diretor, na época meu amigo e hoje companheiro de vida, Diego Gonzalez, que mudou minha situação. Ele havia me convidado para uma pequena cena no espetáculo: *O Homem*⁴, que já estava em temporada. Topei. Ao descrever esse momento meu corpo ainda é capaz de se lembrar do temor, beirando o terror, de entrar em cena pela primeira vez. Superado, sem grandes méritos, esse desafio, comecei a participar dos exercícios de preparação corporal feitos pelo grupo. De novo me vi fascinado pela invenção. Nesse pequeno espaço de tempo, encontrei uma paixão: investigar como o corpo de quem atua é construído. Motivado por esse fascínio em conhecer as multiplicidades dos corpos que atuam que esta pesquisa foi desenhada.

Quando perguntei a José Celso Martinez Corrêa – idealizador do Teat(r)o Oficina e mais conhecido como Zé Celso – quais as características de um *corpo de ator* do Oficina, obtive como resposta: “*Não há características!*”

O que podemos extrair dessa resposta? Me parece que a intenção de Zé Celso é por um lado apontar para a singularidade do modo como o trabalho ocorre: ele não se repete, é artesanal e único. Cada vez que ocorre mobiliza energias, saberes e corpos distintos. Por outro lado, acredito que Zé esteja dizendo *não procure compreender este mistério apenas pela razão, ele envolve forças que atravessam todos nós, que nos antecedem, que independem da vontade humana. Atuar no Oficina é fundir-se com o mundo, é entrar no fluxo cruel da vida e fundir-se aos afetos do cosmo.*

⁴ Inspirado no texto de 1967, “O Homem do Princípio ao Fim”, de Millor Fernandes.

Ou talvez, e essa é sem dúvida a hipótese com maior margem de acerto em relação à resposta de Zé, ele formule sua reflexão em torno do “corpo” do ator e de sua construção em termos diferentes dos meus, de modo que a minha pergunta lhe pareceu incapaz de atingir o núcleo empírico de seu ofício. Ou, ainda, que essa não seja de fato uma preocupação sobre a qual ele se detenha. De modo que minha experiência etnográfica não esteve voltada para teorizações ou elaborações formais sobre o corpo de meus interlocutores em campo, e sim como seu universo conceitual é indissociável das ações e relações que dão forma e potência aos corpos.

Também não tenho a intenção de falar sobre o fazer corporal como quem olha por cima dos ombros nativos. Estou mais interessado em produzir uma *escrita corporal*, falar das intensidades e emoções que meu corpo também experimentou ao ser afetado, ao entrar em cena, ao ser observado, ao ser alvo e motivo de comentários, desconfianças e amores. Ao mesmo tempo em que procuro evidenciar um processo de feitura de corpos, mostro a feitura de um corpo de antropólogo em campo, um *virar-antropólogo*. Um movimento que nasce antes como experiência, que como registro.

Diante da multiplicidade, plasticidade e transitoriedade de um saber corporal, cuja procura é feita de um corpo para outro, por meio aquilo que os dois têm em potência – um corpo –, precisei fazer do texto uma rede, onde para cada ligação possível é igualmente necessário que se deixe uma área vazia. Ao mesmo tempo em que se retém algo, deixa-se algo escapar. Tentei, na medida do possível, não recorrer apenas ao recurso da escrita como instrumento de fixação da experiência, busquei o olhar por meio da fotografia, a boca por registros de áudio, a captação do som, as vozes, os pés e as emoções e alguns silêncios.

Todo verdadeiro sentimento é na verdade intraduzível. Expressá-lo é traí-lo. Mas traduzi-lo é dissimulá-lo. A expressão verdadeira esconde o que ela manifesta. Todo sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar têm mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra. (ARTAUD, 1934. p.79)

Teat(r)o Oficina

Em seus 57 anos de história o teatro Oficina foi palco de 30 espetáculos, número que varia se contarmos as montagens que não estrearam. O grupo já modificou o complemento de seu nome cinco vezes e mudou de elenco inumeráveis vezes. Porém, duas coisas permanecem nesse enredo: Zé Celso e o nome Oficina.

José Celso Martinez Corrêa é dramaturgo, diretor e ator. Nasceu em Araraquara - SP, em 30 de março de 1937, filho de uma família de classe média de Piracicaba. Veio para a capital em 1953 para estudar direito na Faculdade de Direito do Largo São Francisco/USP. Ali fundou em 1958 uma companhia de teatro amador em parceria com Fernando Peixoto, Renato Borghi, Carlos Queiros Telles, Amir Haddad, Moacir do Val e outros.

Surgido em 1958, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco o grupo passou por diversas fases. A profissionalização a partir de 1961, os Anos Dourados até o fim da década de 60, quando foram encenadas obras que revolucionaram a moderna dramaturgia brasileira, como “Pequenos Burgueses” de Gorki e “O Rei da Vela” de Oswald de Andrade, o exílio durante os anos de chumbo da ditadura militar, entre 1974 e 1979 trabalhando em Portugal, Moçambique, França e Inglaterra produzindo obras cinematográficas como o “25” que narra a libertação do país africano e “O Parto” sobre a Revolução dos Cravos.

A partir da abertura lenta e gradual brasileira o grupo voltou a se reunir em São Paulo e durante dez anos trabalhou para levantar o novo teatro, com projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi, finalmente aberto em 1993, inaugurando nova fase em que obras clássicas da dramaturgia mundial como “Hamlet” de Shakespeare e “Bacantes” de Eurípides foram realizadas à moda de Óperas de Carnaval Eletrocandombláicas, modernos musicais brasileiros com elenco coral numeroso e banda ao vivo conquistando um público jovem em São Paulo e pelo Brasil. (Disponível em: http://teatroficina.com.br/uzyna_uzona. Consulta realizada dia 24/05/2015)

O circuito de teatro na cidade de São Paulo era movimentado e em pouco tempo Zé Celso e seu grupo já estavam em contato com outros dramaturgos e diretores da época, entre eles Eugênio Kusnet (1898-1975) e Augusto Boal. Encontros decisivos na carreira do grupo.

A escolha do nome aparece da seguinte maneira:

O batismo veio, lembrado por Carlos Queiros Telles: Roberto Freire teve um grupo de teatro no Colégio São Luiz (em 1953\54) com o nome de “Oficina”. O grupo nunca se apresentou. Os estudantes de direito, que uma vez formados certamente resultaram em péssimos advogados, assumiram o nome e o significado implícito, que coincidia com seus projetos”. (Revista *Dionysos*, nº 26. p. 11)

As alterações que se sucederam vieram sempre marcadas pelo nome Oficina, foram elas: Teatro Oficina (58-61), Companhia Teatro Oficina (61-63), Oficina Samba (73-79), Oficina 5º tempo (79-83) e Teat(r)o Oficina Uzyna-Uzona (84-).

O Teatro permanece até hoje no mesmo endereço, na rua Jaceguay n. 520, no bairro do Bixiga. A trajetória do grupo foi marcada por amizades e parcerias com arquitetos(as).

Em 1958 o grupo aluga para algumas apresentações uma sala de espetáculos e se instala no local, que pertencia ao Teatro Novos Comediantes. Esta foi a fase amadora do teatro Oficina. Nesse período os ensaios eram feitos em salas cedidas pela faculdade.

Em 1961, início da fase profissional do grupo, é feita uma reforma no local, em projeto proposto pelo arquiteto Joaquim Guedes (1932-2008). O novo espaço do teatro se configurava na forma de teatro ‘sanduiche’ - onde o palco, centralizado, separava as duas áreas da plateia, que ficavam frente à frente. Esta configuração proposta por Guedes permaneceu até um incêndio destruir completamente o teatro, em 1966.

Em 1967, a partir de um movimento de intelectuais e artistas para a reconstrução do antigo teatro, os arquitetos Flávio Império (1935-1985) – cenógrafo que participou de inúmeras montagens do grupo Oficina – e Rodrigo Lefèvre (1938-1984) projetam uma nova configuração para o teatro que será, então, reconstruído. Assim, “projetam uma grande arquibancada de concreto com acessos laterais em meio nível e um palco italiano com um círculo central com mecanismo giratório” (ELITO, 1999).

Em 1980, o teatro se encontrava em precárias condições de uso, sendo necessária uma reforma. Neste momento, tem início um movimento para a compra do imóvel e para sua reestruturação, o que acarreta em um projeto de reestruturação e reforma por Lina Bo Bardi (1914-1992), Marcelo Suzuki e participação de Edson Elito. A reforma (84-94) desencadeia no tombamento daquele espaço como patrimônio histórico pelo CONDEPHAAT em 1982.

Oficina no tempo infinito do agora

A influência de Brecht nos trabalhos do grupo é significativa e a arquitetura do espaço também está associada a uma prática de estranhamento do cotidiano, da vida na metrópole e das relações no interior do capitalismo ocidental. Desde sua reforma, a construção enfrenta a paisagem, olha para a cidade por suas enormes janelas e engole o público em suas passarelas e orifícios.

“Não é uma expressão retórica, “engolir o Universo”. Temos buscado sempre o Ator&Atriz&Artistas q percebam, vivam o Universo dentro de seus Corpos, girando com a Estrela Errante: a Sol. Sintam: estou atuando, olho pra cima, topo com uma Estrela e imediatamente ela me reenergiza, passa a ser uma personagem a mais q me penetra e acende na interpretação q trago pra cena.”

“Assim como engolimos e somos engolidos pela Cidade, os ruídos constantes das sirenes dos Carros da PM, os carros no Minhocão, q não são somente visíveis, como passaram a ser nosso Mar Urbano nos inspirando”. (Entrevista feita pelo jornalista: Rafael Gregório e transcrita na íntegra no blog do Zé Celso em 05/12/2014; Consultado em 2/7/2015 Disponível: <https://blogdozecelso.wordpress.com/page/2/>)

Fazer isso, ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc, é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo. (ARTAUD, 1934. p.77)

Pensando em Artaud, é possível imaginar o Teat(r)o Oficina funcionando como um corpo sem órgãos, contagiando a cidade com sua peste, seu caos, suas multidões de seres e passagens. Além do chão, existem os orifícios, as divisões substituídas por níveis múltiplos, interconectados. O fora e o dentro confundindo-se. A própria arquitetura da Lina Bo Bardi, batizada de *arquitetura cênica*, convida para uma experiência de *encorporação* do espaço, um teatro rua. Ou como Lina e Zé Celso costumavam dizer – “*um teatro pé na estrada*” - metáfora de um teatro vivo, que se move com as peças que produz.

É assim que essa identificação do objeto do teatro com todas as possibilidades da manifestação formal e extensa faz surgir a ideia de uma certa poesia no espaço, que se confunde com a bruxaria. (ARTAUD, 1934. p.79)

Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. (ARTAUD, 1934. p.36)

É para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados que preconizamos um espetáculo giratório que, em vez de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difunda seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa dos espectadores.

Além disso, saindo do domínio dos sentimentos analisáveis e passionais, pensamos fazer com que o lirismo do ator sirva para manifestar forças externas - e com isso fazer a natureza voltar ao teatro, tal como queremos realizá-lo.

Não é possível continuar a prostituir a ideia de teatro, que só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo. (ARTAUD, 1934. p.100)

As janelas segundo Zé Celso são os olhos do teatro, seu duplo que devora e reflete a cidade. Os ferros que o estruturam e a bigorna que está em suspensão na porta são em homenagem a Ogum, o orixá guerreiro. O teto retrátil e o reflexo de um teatro cuca aberta, em diálogo com o universo, sua porta vermelha é sua boca, a boca de Exú, que a tudo e a todos devora, sem distinção de classe, de credo, cultura ou cor. E por fim, seu chão, a coluna vertebral de teatro, seu palco. Projetado para ser um chão que dança, móvel, múltiplo, liso quando convém, poroso, secreto, capaz de fazer o olhar afundar-se em suas lacunas. Afundar é uma sensação de quem entra no Oficina, pelo chão em declive, sinalizando uma descida vertiginosa rumo ao rito, ao mito, rumo ao caos, ou como sugere Turner (1974): uma passagem para o *liminar*.

Os mundos de matriz africana estão entre os grandes temas que marcam a produção do Teat(r)o Oficina, desde a defumação até as espadas de São Jorge plantadas no jardim. Seguindo por essa trilha seria possível cartografar o Teat(r)o como “Corpo”, espaço corporificado; sendo a grande porta vermelha que recebe os visitantes e vomita os atores a devoradora boca ou a vulva de Exú, orixá dos caminhos, da ambiguidade, do corpo, da comunicação e da transformação. Ao passar a porta começamos a descer, descer passando por entre altos conjuntos de ferros, os ossos, a estrutura

do teatro. As imensas janelas são os olhos por onde escorrem as lágrimas do teat(r)o (é assim que são simuladas as chuvas, por dispositivos nas janelas e que jorram água).

Por estas janelas que refletem, o Teat(r)o denuncia, revela e apreende nossa imagem na transparência que mescla nossos corpos aos corpos da cidade, por entre os prédios e as gentes, a plateia/cidade. A cidade para o público, o público para a cidade, o teat(r)o como lente. Por entre os bancos, as telas, surge o teto que se abre para o céu, expandindo a visão ao infinito do céu. Os atores saem de todos os lugares, como *pragas*. Há sempre o medo, a angústia e a ansiedade em ser surpreendido, pego de surpresa, devorado no rito-teatro. Na mesma proporção em que os ferros se erguem, o Teat(r)o afunda nos compartimentos e entranhas do chão. Um chão que absorve os olhos, os atores, o público. No fundo do corredor central, duas pequenas portas, ao atravessá-las o vasto terreno em disputa com o grupo Silvio Santos, na parede oposta um centro de força, uma cabeça do Boi, oferenda metálica à Dioniso.

Várias vezes, em “*Para Dar Um Fim ao Juízo de Deus*”⁵ (Abril/2015), vi o Zé fazendo oferendas ao Teat(r)o, típicas de ritos de iniciação no candomblé, tais como jogar sangue, sêmen, lavar com ervas e defumar.



Índios antropófagos, cena do espetáculo Macumba Antropófaga. Foto: Jeniffer Glass, 2011.

Lepeki (2012) constrói uma imagem da cidade através de uma narrativa que recupera nas obras de Sennett (1994), Guattari (1987) e Benjamim (1978) a qual remete à fantasia moderna de

⁵ Transmissão radiofônica de Artaud, realizada em 1946.

uma cidade neutra, planejada como espaço de fluxos e deslocamentos, controle e vigilância. Por meio dos conceitos de *coreopolítica* e *coreopolícia*, Lepecki vai descrevendo performances de movimento coreografadas pelo ritmo do neoliberalismo, onde parar, rastejar ou dançar tornam-se atos de luta política e resistência quando feitos de maneira dissonante ou crítica, mostrando que o chão da cidade também é espaço marcado por uma história de disputa, poder e opressão.

Aproximando-se de Arendt (1998), Lepecki nos lembra que a política e as artes efêmeras como o teatro e dança mantêm relações estreitas, pois estão intimamente ligadas à ação, não existem fora dela. E nesse sentido, dependem de espaços que antecedam sua ação para que ela possa ser perdurada e potencializada. O progresso das cidades opera ora apagando esses espaços, ora os reconstruindo, num movimento que corresponda às suas intenções de controle. De modo que para Lepecki as rachaduras, as quebras, as discontinuidades da cidade são espaços de resistência, onde sujeitos reagem, se enervam no chão e dele fazem surgir imagens, gestos, sons, movimentos e lembranças de uma outra história que não a produzida pelas planificações e avenidas do Estado.

O ator Pascoal da Conceição que há mais de 20 anos acompanha o grupo, faz um breve relato de sua experiência. Escolhi esse trecho por acreditar que ele faz emergir uma breve experiência sobre ação, ato-ação.

Ruan – Você que tem uma trajetória tão longa aqui dentro, que passou por todas essas metamorfoses... tem uma coisa aqui que é quase um patrimônio imaterial, que se forma, que se forja nesses corpos... nessa bigorna, fale um pouco desse corpo que se constrói aqui.

Pascoal – Na verdade, a gente é ator assim, vai atoando e vai descobrindo... fazendo não dá pra saber muito... eu acho que ator **faz na necessidade**, precisa trazer uma coisa de lá pra cá, é uma necessidade – o que eu falei – tem que vir de lá pra cá. É isso. E aí como você vai trazer e que isso não fique chato, você tem que resolver. Entendeu? A gente resolve o problema dramático, artístico que foi colocado aí você... esse é o nosso papel. E aí o corpo, como que o corpo vai se formando... o Zé, por exemplo, fica vendo você andar... não sei se você já reparou, quando você entra ali, você vai entrar ali no “coiso” [pista], como eu vou entrar aqui: eu vou ali... aí você já entra, você já está no meio da pista, você dá uma colocada [faz o gesto de arrumar roupa, cabelo e postura da coluna e quadril], você vai descer, você dá uma colocada, já entra para o meio da pista... você sabe quando é canto, quando é meio. Você já está sabendo, quer dizer, imediatamente [na ação] *essa tua relação corpo e espaço ela se manifesta*, é um teatro assim. [...] Tem saídas por aqui, tem saídas por lá. Repara como são diferentes, corporalmente, são diferentes. Alí ele vai descer, ali você está na ribanceira, então não dá pra você chegar e pôr o pé no chão e vim e tal... está na ribanceira, você vai descer a ladeira. repara que é diferente, repara que as bacantes vem correndo de lá. é tudo, é... então, *intuitivamente*, ou sei lá, por *necessidade*. por necessidade! Por exemplo, você entra em cena, você está em cena, o que você tem que fazer... tem que olhar, né? essas coisas básicas, olhar, ficar de pé, ficar na frente, ouvir o que vão falar pra você...

- Dá sua mão?

Ou você dá ou você pergunta pra quê... *reagir* e tudo mais, e quando você tiver um texto melhor ainda... mas é isso, ***é prático, é tudo prático.*** é como qualquer pessoa, né? Imagina você numa selva... é mesma coisa.

O chão do Oficina, que Pascoal menciona, é um chão singular, liso quando convém, poroso e cheio de lacunas quando necessário, de modo que o projeto do teatro fez de seu chão um elemento cênico móvel, múltiplo. Ali os atores morrem e renascem, surgem e desaparecem, emergem e submergem. O público, os objetos cênicos, os tecidos e os instrumentos musicais, são tragados e vomitados. Um chão que foi pensado pra ser rua. Uma rua que foi pensada como palco. “O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno.” (LEPECKI, 2012.p.57)

O estranhamento que o Oficina produz nos corpos começa pelo espaço. A arquitetura burguesa é marcada por construir espaços para separar, vigiar e controlar corpos, força-los à individualidade (FOUCAULT, 1987). O Oficina opera na contra força desse modelo, estimulando nos corpos a mistura, o desregramento a liberdade sexual.



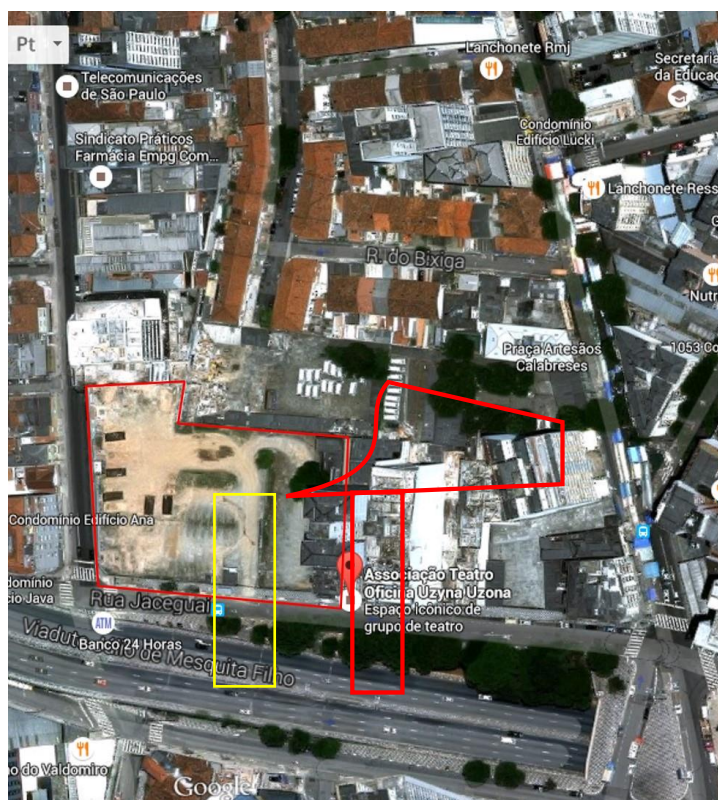
Pênis cenográfico. Foto: Autor desconhecido, s/d.

Além de rua, ladeira, o Teat(r)o Oficina também funciona como útero, caverna da metrópole. Tal imagem de Schechner (2011), vai ao encontro de uma passagem em *Bacantes* (2011), quando o grupo construiu um pênis gigantesco que entrava carregado por um cortejo no interior do teatro e começava a jorrar um líquido que simulava o sêmen, fecundando a plateia e o próprio teatro. O Ator Marcelo Drummond aumentava a tensão da imagem com gritos – “*O teatro é a casa do caralho.*”

Pensar o Teat(r)o Oficina como útero não está ligado a pensá-lo como útero de mulher. Nesse caso, estou me referindo a um útero do Bixiga, que por ora não tem sexo, nem gênero. Me refiro a um útero tecnológico, artificial, feito de cacos de mundo, andrógino e multifacetado, um espaço capaz de produzir vidas e mundos.

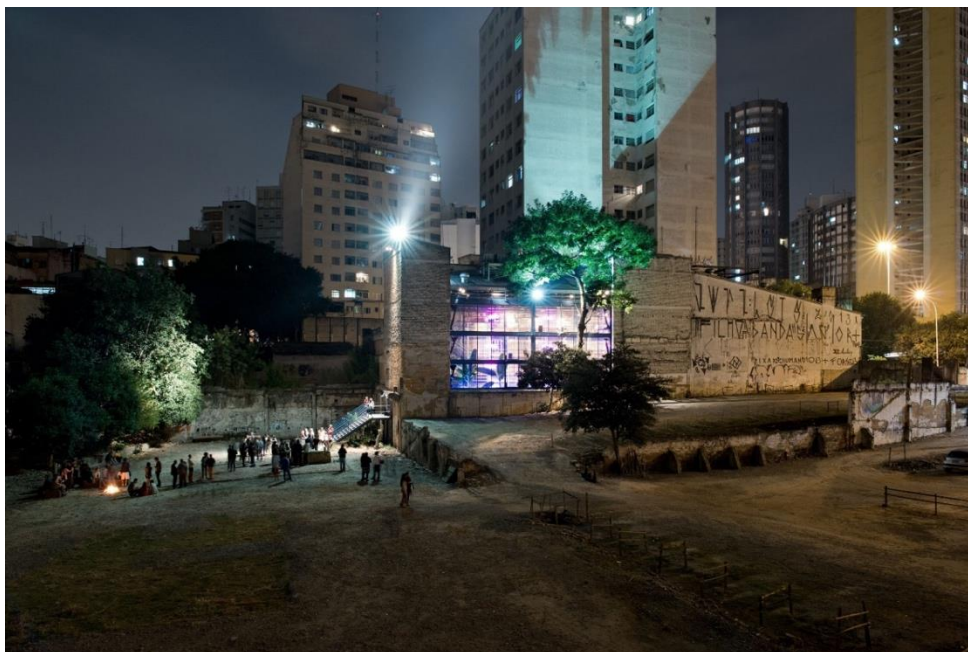
Schechner também problematiza o impacto das tradições euro-americanas na arquitetura e no formato dos teatros. “Um espaço de teatro vazio é liminar, aberto a todos os tipos de possibilidades – espaço que, por meio da performance, poderia tornar-se qualquer lugar” (SCHECHNER, 2012, p.65). No entanto, a tradição euroamericana, ao encerrar o teatro no rol das artes clássicas, constrói o palco italiano como forma de organizar, vasculhar e extrair conhecimento sobre o humano – a grande janela pela qual a burguesia busca ver o seu reflexo. Coloca o artista enquanto ser liminar, encerrado na quarta parede, sob controle do Estado, da plateia e da arquitetura.

A história do desenvolvimento da casa de espetáculos ocidental tem sido a substituição de um evento que era em grande parte aberto, público e a céu aberto por um evento fechado, privado e em lugar fechado. (SCHECHNER, 2011, p.225)



A área em amarelo corresponde à construção do teatro.

A área em vermelho compõe o terreno do entorno, atualmente propriedade do grupo Silvio Santos.



Área externa do teatro. Foto: Jeniffer Glass, s/d.

A relação do Teatro Oficina com a cidade de São Paulo, foi e continua sendo permeada por lutas e momentos de tensão. Situado no bairro do Bixiga, fundado em 1878 como colônia italiana, o espaço do teatro está localizado na região do Centro, entre as ruas Major Diogo, Abolição e Jaceguay, nas imediações do Elevado Costa e Silva e das Avenidas Nove de Julho e Brigadeiro Luís Antônio.

O bairro ficou tradicionalmente associado à uma forte devoção católica, manifestada durante o mês de agosto, data em que acontece a procissão e a festa em homenagem à Nossa Senhora Achirópita, mas também como a um bairro boêmio.

Repleto de bares, cantinas e feiras, o Bexiga foi endereço de outros teatros importantes como **Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)**, fundado em 1948 por Franco Zampari, importante empresário italiano, que inovou ao trazer para o teatro técnicas de seu país, modernizando toda a experiência teatral e fazendo do TBC um teatro referência em todo o Brasil; o **Theatro Sérgio Cardoso**, antigo Teatro Bela Vista, fundado em 1956 e reinaugurado como Sérgio Cardoso em homenagem a seu fundador, em 1980 e hoje, administrado pela Associação Paulista dos Amigos da Arte (APAA); o **Teatro Oficina**, fundado em 1958 e tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico (CONDEPHAAT) em 1982 e o **Teatro Ruth Escobar**, fundado em 1963 e um dos mais famosos centros culturais da cidade, onde foram encenadas peças como *O Balcão*, de Jean Genet, em dezembro de 1969.

Afinando as sensibilidades

A primeira visita que fiz ao Teat(r)o Oficina ocorreu durante o festival Dionisíacas no ano de 2010. O grupo havia conseguido a concessão do terreno de Silvio Santos, onde uma grande tenda em formato de maloca e capacidade para duas mil pessoas foi erguida. Nesse momento o grupo contava com patrocínio da Petrobras que além da realização desse evento possibilitou ao Oficina realizar uma turnê por sete estados, com equipe e estrutura. Em São Paulo foram 4 dias de apresentações com uma programação que incluía: *Taniko*⁶, *Cacilda*⁷, *O Banquete*⁸ e *Bacantes*⁹.

Fui convidado por Fernanda Laender, psicóloga e minha superior no projeto do qual fazíamos parte, para assistirmos *O Banquete*. Aceitei. Fernanda, por precaução, havia me dado uma prévia do que são os espetáculos do Oficina: “*Cheio de pinto, buceta, maconha, vinho e putaria, você vai adorar.*” Ela só havia esquecido de avisar sobre as contradições.

Quando chegamos à rua Jaceguai, uma multidão aguardava do lado de fora, era uma tarde de céu aberto e calor. Fiquei interessado pela forma como as pessoas estavam vestidas para o espetáculo do Oficina: decotes enormes, roupas curtíssimas, transparências e tecidos que insinuavam e erotizavam muito mais do que ocultam os corpos, cabeças coroadas com folhas de

⁶ TANIKO, O RITO DO MAR – peça do repertório Nô, criada por Zeame, o “Shakespeare” do Teatro Japonês, transfigurado em Nô Bossa Nova TransZênico inspirado na arte da bossa nova de João Gilberto e na adoração que o público japonês dedica a este grande artista brasileiro, com sua cultura exata, cool e zen budista. Como uma Yoga, rebolada. (Teat(r)o Oficina, 2009. Disponível em: www.teatroficina.com.br/)

⁷ ESTRELA BRAZYLEIRA A VAGAR, CACILDA!! – em torno do início da carreira de teat(r)o da maior atriz brasileira de todos os tempos, Cacilda Becker, aos 20 anos de idade no Rio de Janeiro. Peça que preenche o vazio deixado pela ditadura, da herança do Moderno Teatro Brasileiro, e nos coloca com a multidão, antropofagiando a cultura brasileira revolucionária dos anos 40, em que o Poeta Carlos Drummond de Andrade assessorava o Ministro da Educação e da Saúde, do famoso prédio de Le Corbusier, Lúcio Costa e Niemayer. Foi o período de estreia de “O Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, iluminado e dirigido por Ziembinski, que revolucionou o Teatro Brasileiro em 1943, mesmo ano em que Oswald de Andrade escrevia “Do Teatro que é Bom”, seu manifesto por um Teatro de Estádio para a emoção, para a paixão do Povo brasileiro. Tempo da Revolução da Rádio Nacional que levou a Época de Ouro do Samba para todo Brasil e Mundo. De Villa Lobos com seus Corais de Multidões para Multidões, de Bidu Sayião, uma das maiores divas da Ópera Internacional, Portinari, Mário de Andrade, liberação das Escolas de Samba, do Candomblé, criação da Funai, Fundação do Teatro Experimental do Negro por Abdias Nascimento. Esta peça tem como personagens Grande Othelo, Cacilda Becker e Maria Della Costa, fazendo “O Vestido de Noiva”, Ziembinsk, Getúlio Vargas, e muitos outros grandes artistas da Época. (Teat(r)o Oficina, 2009. Disponível em: www.teatroficina.com.br/)

⁸ O BANQUETE, de Platão – reescrito em versos, musicado e tornado um Banquete como faziam os gregos, oferecido por um Ator que acaba de vencer uma Dionisíaca de Atenas e oferece uma festa em sua casa, para o povo e para celebridades como Aristófanes, e entidades, como Afrodite, Eros, Zeus, Hera, Apolo, etc.... É a finalização em cada capital com uma Grande Festa Carnavalesca com as Bandas de Rock, Samba, dos componentes do Corpo Musical do Teatro.

⁹ BACANTES* – Rito de Origem da Religião Dionisíaca do Teatro. Ópera de Carnaval Brazyleira que conta e canta a história do deus Dionísios, deus do Teatro, do Vinho e de todos os líquidos em forma de “Tragicomédia Orgia” criada com a participação ativa da Multidão. (Teat(r)o Oficina, 2009. Disponível em: www.teatroficina.com.br/)

hera, homens e mulheres maquiados, homens de vestido, mulheres sem sutiã, sem calcinha, corpos sem gênero, demonstrações de amores múltiplos.

Diante dos corpos em frenesi, me inquietei com seguinte questão - ou a performance que o Oficina mobiliza entra em ação antes mesmo da peça, estando ativa nos figurinos, gestos, acessórios, hábitos e corpos do público, ou o Oficina captura essa performance do público e o faz lampejar como estética teatral?

Hoje, ousaria seguinte resposta – o Oficina produz misturas, devires, choques, e isso só é possível na convergência entre atores e público, nas temperaturas coletivas. O Oficina não funciona por tese e antítese, mas por devoração, pelo ensino da devoração. O Oficina come quem frequenta e quem frequenta come o Oficina, e, se for de comum acordo, ambos gozam.

O público era majoritariamente jovem e fervilhava na calçada, um pavonear de corpos, gargalhadas, bebidas e cigarros de maconha sendo compartilhados.

Quando a porta/vulva/boca foi aberta, vi ser excretado um coro tendo o ator Marcelo Drummond vestido de Dioniso-Touro à frente. Os grandes chifres pretos, as plataformas em formato de patas e o pênis exposto me eletrificaram, a multidão gritava “*evoeh!*”. O touro rodopiava em meio à multidão, subindo e descendo a rua. Em seguida, fomos engolidos no Oficina.

MULTIDÃO

TOURO CORPOS

DIONISO

MULTIDÃO

DEVORAÇÃO MULTIDÃO

TOURO COURO CORO

RUA BOCA

BOCA FUMO RUA

TOURO MÚSICA MULTIDÃO

ENGOLIDO

TOURO



Cartazes digitais do evento, 2009.

No interior do teatro muita fumaça de defumação, um aroma de ervas, música ao vivo. Atores com túnicas brancas e folhas de hera enroladas na cabeça escolhiam pessoas entre o público, assentando o escolhido em um banco, tiravam seu calçado e faziam uma lavagem em seus pés usando água com ervas retiradas de uma bacia. O espaço transbordava erotismo.

Senti um certo receio de ser escolhido e segui acelerando o passo junto com a multidão que descia. Passamos por toda a pista do teatro e fomos em direção à tenda. No interior dela, uma outra pista com mais de 50 metros fora instalada para ser a mesa d'*O Banquete*. Dessa vez criei coragem e, ao contrário da multidão que fugia para as arquibancadas, me sentei em almofadas que estavam dispostas rentes à mesa\pista\palco.

Tudo seguia de acordo com o aviso de Fernanda, muitos pintos, bucetas, vinho, maconha, putaria, frutas deliciosas sendo servidas, cenários e figurinos espetaculares, alguns atores pulsantes em cena, a figura mítica de Zé Celso flanando pelo espetáculo. Até uma cena:

O ator Mariano Matos corporificando um jovem filósofo oferece à Sócrates\Zé Celso um agrado, seu ânus. Um outro ator unge de óleo a região e Sócrates\Zé Celso caminha até lá para enfiar

A large-scale theatrical production, likely a Passion Play, featuring a central stage with actors in white robes, a large white structure resembling a tomb or altar, and a large audience. A close-up inset shows a person's face in a state of intense emotion or pain.

Fui (e não sozinho, como descobri à posteriori) tragado por uma mistura de incômodo, pavor, suor, frio na barriga, alegria, prazer, tesão, descrença, vontade de fugir, paixão, vontade de gargalhar, vontade de fechar os olhos, vontade de estar em cena, vontade de estar em casa... só recuperei alguns contornos, e nunca mais todos, do corpo que habitava naquele momento, depois que uma música acompanhada de um piano começou a soar, com a seguinte letra¹⁰:

¹⁰ Adaptação de um poema de 1872 composto por Paul Verlaine e Arthur Rimbaud, sob o título de *Soneto do Olho do Cu*, elaborada por Zé Celso, Marcelo Drummond e musicalizado por José Miguel Wisnik.

Sempre caí de boca e língua nessa
ventosa,
minha alma trai na foda material,
invejosa,
ela fez dele lacrimário rubro, ninho
de soluço, sabre,
brocha, tabu;
mas é azeitona babada, flauta
carinhosa,
tubo onde desce a amêndoa oleosa,
Canaã masculino na umidade abre,
desabrocha, molha, olha, vê
oh cu !

Essa investida do Oficina no baixo corporal é marcante, justamente porque o grupo sabe que é nessa região que se alojam os entraves da colonização, do cristianismo e do sujeito moderno ocidental, construído no interior da nossa metafísica. Muitos amigos, algumas pessoas do público e eu inclusive compartilhamos um certo pavor diante da possibilidade de ter o ânus exposto. Como sugerem os pesquisadores Marcelo de Tróia e Leandro Colling:

[...] muito de Édipo se localiza no cu. “O primeiro órgão a ser privatizado, colocado fora do campo social, foi o ânus”, e sendo assim, “se o falo tomou nossas sociedades a posição de um objeto separado que distribui a falta às pessoas dos dois sexos e organiza o triângulo edipiano, é o ânus que o separa assim”. Com a transgressão da prática teatral desenvolvida pelo Oficina, o cu torna-se referência, peça chave para desarmar o processo de descolonização do corpo em várias encenações da companhia. (Tróia; Colling. Urdimento, v.1, n.28, p. 116, Julho, 2017)

Como um corpo invertido, cujo ânus emerge e a cabeça se afunda, pode me causar tanto pavor? O baixo corporal expressou nesse instante o poder que detém de expor, abrir, tocar em público, lambear, cheirar essas regiões. O ânus masculino envolve em nossa sociedade um misto de desejo e horror. Seria o ânus uma boca estruturalmente oposta à aquela com a qual nos habituamos a falar? Uma boca em que ecoam falas do nosso interior, uma boca reprimida justamente por falar aquilo que não desejamos ouvir, o som das fronteiras entre humano e outros animais, por falar dos restos e partes do corpo que se destacam, um desfazer-se que nos relembra a morte?

A peça seguiu. Muitas pessoas eram convidadas a participarem, corpos entravam e saíam de cena, outras participavam da plateia mesmo, tão logo um ator passasse a interagir com ela, declamando poemas, piadas, oferecendo beijos, carícias. Depois de umas três ou quatro horas, vi Zé Celso flunar para próximo de onde eu estava. Quando chegou bem na minha frente, meu celular tocou. Apavorado, apertei o mais rápido que pude todos os botões para evitar o ruído. Em vão. Zé Celso veio na minha direção e, com um olhar de felino na caça, lançou a mão no meu rosto. Levei um tapa na cara em frente a duas mil pessoas!

Fernanda endureceu, seus gestos e movimentos ficaram mecânicos. Segundos depois, escutei ela balbuciar: foi horrível, desnecessário. Tomado por uma catarse de emoções, fugi, fui embora.

No dia seguinte, Fernanda vociferava: “*ele queria que você batesse nele também*”; “*você deveria ter dado um tapa de volta. O Zé perde a linha, já estava chapado. Fiquei puta.*”

Ainda não consigo descrever com clareza o sentimento que carrego em relação ao tapa. Só posso dizer que meses depois minha vida foi tragada pelo teatro. Não se passa pelo Oficina ileso.

Ainda sou tomado pelas contradições, mesmo frequentando o Oficina há muitos anos, talvez esteja aí meu interesse. Não se pode criar expectativas ou esperanças de dar conta do que está por vir. O Oficina mantém laços tão estreitos com a vida que compartilha com ela sua imprevisibilidade.

Se, no teatro digestivo de hoje, os nervos, ou seja, uma certa sensibilidade fisiológica, são deixados deliberadamente de lado, entregues à anarquia individual do espectador, o Teatro da Crueldade pretende voltar a usar todos os velhos meios experimentados e mágicos de ganhar a sensibilidade. (ARTAUD, 1935. p. 146)

Não tenho como relatar todas experiências que tive com o grupo, nem é esse o objetivo do trabalho. Percorro a trilha das experiências marcantes e o que aprendi com elas.

1º Ato: Virar no Oficina

Mas essas dissonâncias, em vez de se limitarem ao domínio de um único sentido, nós as faremos cavalgar de um sentido a outro, de uma cor a um som, de uma palavra a uma luz, de uma trepidação de gestos a uma tonalidade plana de sons. (ARTAUD, 1934. P.147)

Os corpos forjados no Oficina envolvem exercícios, sentidos e relações, tanto quanto a troca de saberes humanos e não-humanos. Esse movimento não procura a representação, mas o “outro”, a vida em suas dissonâncias, ambiguidades e lacunas, para carregá-las de sentido. Esse capítulo é uma tentativa de narrar como aprende-se a *virar* durante os ensaios.

Laroiê!

Marcelo Drummond [Ator] e Otto Barros [Diretor de cena], nas proximidades do jardim, começaram a preparar oferendas, envolvendo alguidares de barro, farinha de mandioca, dendê e pinga. A água de duas quartinhas de barro foi trocada. Marcelo e Otto levaram as oferendas e quartinhas para a lateral esquerda da plateia, próximo à entrada do teatro, onde acenderam velas e ajoelhados bateram palmas conhecidas como *paós*.

Nas religiões de matriz afro-brasileira esse ritual é conhecido como *ipade*, feito em homenagem à Exu. A oferenda a Exu acontece primeiro, antecedendo outros ritos a fim de evitar conflitos e problemas no decorrer dos trabalhos. Práticas de tradição afro-brasileira no Teat(r)o Oficina são frequentes e o rito de oferecimento do *ipade* aconteceu todas as segundas-feiras em que estive presente. O Oficina se move pelas multiplicidades e agregações que incluem a convocação de seres outros, para além dos humanos e dos vivos nesta terra.



Uma quartinha de barro, três rosas vermelhas, uma gamela com farofa e outros *erós* (segredos em yorubá).
Foto: Ruan Azevedo, 2016.

A preparação corporal começa pelo corpo do teatro. As passagens e orifícios do Oficina são como a boca de Exu, buraco negro e mistério. A gravidade do Oficina atrai influências de todas as direções, culturas e tradições. Em sua órbita, corpos aceleram o movimento para produzir choques inesperados e liberar quantidades imensas de energia. Axé.

Zé Celso foi nomeado por Mãe Estela de Oxóssi¹¹ o “*Exu do teatro brasileiro*.” Esse título anuncia uma aproximação importante, Exu e Teatro. Exu, orixá das multiplicidades, do corpo, das comunicações. Teatro, templo das alteridades, portal do tempo, artesanaria do corpo. Dioniso e Exu, carregadores do Phalo, multiformes, convocadores de multidões, touros, protetores e promotores do sexo, guardiões dos fluxos líquidos e sanguíneos, ébrios. Dois polos do infinito.

Zé Celso Exu, comunicador de mundos, guardião das passagens, fecundador da terra e da vida, zombador, bagunceiro, inquieto, áries berrador e cornudo. Oficina como morada e templo de Exu, portal, usina de Exus, oficina de corpos de fronteira, oficina de tecer pontes. África, Grécia e Brasil interligadas pela amálgama, subterrânea, incandescente e atemporal de Exu.

O corpo que deseja atuar nesse palco precisa aprender a devorar, a devorar-se. Assim como Exu, é preciso morar nas passagens, nas fronteiras, comunicar saberes, ligar coisas, produzir contradições, ambiguidades, duplos, híbridos. Além de Exu outro brincalhão é sempre evocado no Oficina, Artaud.

Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro; e o importante é não acreditar que esse ato deva permanecer sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que não é qualquer pessoa que pode fazê-lo, e que para isso é preciso [uma preparação].

Isto leva a rejeitar as limitações habituais do homem e os poderes do homem e a tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade. (ARTAUD, 1934. p.8)

Como convoca Artaud, vamos percorrer os caminhos dessa preparação em ensaios que acompanhei no Oficina. A re/des/construção dos corpos dos atores pode ser aproximada da ideia de *corpo sem órgãos* (CsO) proposta por Artaud. O autor formula como corpo a ser produzido, lapidado, um movimento longo e delicado de remover a grosseira carapaça que o processo de sujeição e mapeamento médico discursivo, ambos expoentes do dispositivo de poder que posteriormente seria apontado por Foucault (1988;1998) que o Ocidente põe em curso sobre os corpos. Poder que naturaliza a personalidade na figura do eu tanto quanto o organismo como função do corpo, duas artimanhas que Artaud repudia, associando-as a um juízo perverso e controlador de

¹¹ Importante Yalorixá do Estado da Bahia, há mais de 50 anos à frente do Terreiro Casa Branca. Premiada pela Academia Brasileira de Letras por sua contribuição no registro das tradições orais e preservação do conhecimento afro-brasileiro.

Deus. Esses constructos impedem o CsO de se liberar, estratificar e mover-se, o *organismo* e o *eu* encerram as potências do corpo nele mesmo, fecham as passagens. É função do teatro abri-las, para permitir às dissonâncias cavalgarem em todas as direções. Vamos bordar a realidade, como propõe Zé Celso.

Por sua vez, Deleuze e Guattari incorporam o *corpo sem órgãos* (CsO) artaudiano como ferramenta conceitual para pensar individuações que constituem um campo de imanência, ou plano de consistência, por meio de conexões entre heterogêneos intra e entre corpos.

O campo de imanência ou plano de consistência deve ser construído; ora ele pode sê-lo em formações sociais muito diferentes, e por agenciamentos muito diferentes, perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que não têm o mesmo tipo de corpo sem órgãos. Ele será construído pedaço a pedaço, lugares, condições, técnicas, não se deixando reduzir uns aos outros. A questão seria antes saber se os pedaços podem se ligar e a que preço.

Há forçosamente cruzamentos monstruosos. O plano de consistência seria, então, o conjunto de todos os CsO, pura multiplicidade de imanência, da qual um pedaço pode ser chinês, um outro americano, um outro medieval, um outro pequeno-perverso, mas num movimento de desterritorialização generalizada onde cada um pega e faz o que pode, segundo seus gostos[...] (DELEUZE GUATTARI, 2008. p.18)

Minha experiência etnográfica nos ensaios do Oficina também se fez como parte de um agenciamento, um corpo sem órgãos, individuado pelas alteridades e alterações experimentadas pela composição de heterogêneos.

Agarrei o que pude, assisti ao fazer e desfazer de relações e corpos. Uma parte dessa experiência traduzi em palavras.

Acompanhei os ensaios de *Bacantes 2016* por quatro meses, entre setembro e dezembro. Neste primeiro capítulo, busco conectar experiências registradas em meu caderno de campo, gravador e câmera fotográfica, bem como reativadas em meu corpo durante a escrita, que dizem respeito ao fazer corpo nos ensaios do Oficina.

Sentidos dos sentidos

O acesso ao grupo e ao espaço do Teat(r)o foi sendo construído por meio de ligações telefônicas e e-mails, em que passei algumas semanas negociando com o elenco a minha presença no local.

Assim que entrei a primeira vez no ensaio do Oficina, chamou-me atenção que a maioria das cerca de 30 pessoas presentes vestisse roupas brancas e mantivesse os pés em contato com o chão. Desse total, seis eram atores e oito atrizes, sendo os demais técnicos, câmeras, músicos, produtores,

diretores de cena, iluminadores etc. Quando cheguei havia uma conversa descompromissada, enquanto técnicos e músicos afinavam seus instrumentos.

No Teat(r)o todas as áreas são visíveis. Primeiro tentei escolher um lugar no segundo andar para observar o ensaio, mas achei que para o primeiro dia isso me colocaria em uma posição de observador frio e distante, algo que não estava afinado com as minhas intenções. Resolvi então ficar no térreo, sentado no chão, ao lado de minha mochila e papéis. Estava quase na margem entre a plateia e a cena. Minha primeira fronteira.

As pessoas foram se organizando em um grupo mais concentrado, no centro da pista, onde começaram a fazer alongamentos e posturas do yoga, denominadas *ásanas*. Algumas torções de coluna, alongamentos de joelhos, pernas e pés. Outro exercício comum, nos inícios, são massagens no próprio corpo, usando as mãos para expansão dos contornos e musculatura do rosto, coxas, costas, braços. Às vezes o exercício é feito no próprio corpo e às vezes em dupla, um fazendo no corpo do outro. Márcio Telles [ator], assumiu a dianteira da preparação corporal, nesse dia.

Foi proposto um exercício em que as atrizes e atores, em círculo, jogavam uma bola imaginada, lançada e recebida com a maior riqueza de detalhes, simulando tamanhos, pesos e formatos diferentes para a bola. Nesse exercício “*tocava-se o ar*.” O refinamento do tato, nesse caso, passou pela zona do não-visível, do elementar, do multiverso na escala das partículas.

O tato no Teat(r)o Oficina passa por um aprendizado do toque, tocar com os pés, o chão; tocar com os olhos, o público; tocar com a voz, tocar com o silêncio, tocar o invisível, o imaterial. Novamente com Artaud, o teatro como identificação profunda entre o concreto e o abstrato (1934, p. 127).

Andar pelo espaço, mapeá-lo, sentir seus relevos, aberturas, degraus. Quando os atores se afastam dessa relação de concretude com o mundo, ouve-se a frase constantemente repetida em tom de advertência por Zé Celso: “*É preciso estar presente*”.

A condição para atingir tal estado passa por uma escala de refinamento do tato. Estar em con(tato) com o chão do teatro, seria o primeiro passo. Kael Studart [ator] relata que Zé Celso, ao dirigi-lo, pede para que esteja presente, que se entregue à experiência de atuar: “*Não é pra representar, é pra viver*”. Kael relata que para *estar presente*, para *aterrar*, costuma andar descalço no jardim, pisar na terra, ficar alguns minutos em con(tato) com a terra, aprendendo a senti-la. É assim que ele encontra o sentido corporal para orientação recebida, por Zé Celso. Voltar para a terra

e manter os pés descalços são formas de ligar-se à concretude da vida, responder com ação e reação a tudo que o cerca. O ator precisa estar plugado nessa fisicalidade, fora dela o teatro não acontece pois, segundo Zé Celso, “*O teatro é feito do que brota do chão*”.

O chão torna-se um agente ativo no refinamento do tato, aprende-se a tocá-lo com o corpo “inteiro”. O exercício de con(tato) com o chão, suscita um tocar que deixe de ser uma função da mão e volta a ser uma potência do corpo que transcende o físico e o visível. Refinar o tato no Oficina é aprender a tocar a pele do mundo.

E a vida do teatro, segundo Artaud, reside exatamente no restabelecimento dessa irmandade rompida entre os corpos e os mundos. É função do corpo, e não apenas da boca ou do cérebro, comunicá-la. É preciso ouvir o mundo, falar com ele numa linguagem que lhe seja própria, para além da palavra, dos psicologismos e do humano, essa comunicação dos gestos em potência, para Artaud, chama-se teatro. E, para além do teatro, o corpo.

O corpo é tão-somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes: um nome próprio para cada um, povoamento do CsO, Metrôpoles, que é preciso manejar com o chicote. O que povoa, o que passa e o que bloqueia? (DELEUZE & GUATTARI, 2008. p.12)

É preciso liberar as passagens, TOCAR os tabus. Povoar o corpo de sensações. O ensaio, neste contexto, torna-se um período de alargamento das possibilidades do tato, um tocar que se afasta dos automatismos cotidianos e avança em direção a um refinamento da experiência a partir daquilo que se toca. E, como extensão do toque, a fala. Durante os ensaios, a fala de Zé Celso mostrou-se frequentemente num tom de sussurro, para ouvi-la era preciso fazer um certo esforço, silenciando os barulhos internos e externos. O contrário de sua urina, que ele expelia no próprio ensaio, num balde metálico que fica no canto do teatro e ressoava por causa do microfone, como uma chuva. Arrancando risos por toda parte, o baixo corporal lampejando sua força.

Tim Ingold (2011; 2012; 2015) propõe uma antropologia que se lança em direção ao movimento como metodologia de produção de conhecimento. Ampliar, explorar e redescobrir os movimentos possíveis ao um corpo, torna-se um trabalho de artesanato, um fazer-se. Esse labor passa ao largo dos limites da civilização ocidental, ou seja, Ingold chama atenção para o baixo corporal, pés, pernas, linhas que emanam do corpo da terra por meio dos rios, trilhas, cavernas.

Esse movimento que produz conhecimento está presente no modo Oficina de fazer teatro e corpos. Quando se atua em um teatro de quatro andares é preciso tocar o público de muitas maneiras, com a voz, com o olhar, com a música. Ou seja, ainda que a divisão que apresento seja feita na

clássica distinção dos sentidos (audição, visão, olfato, tato e paladar) minha intenção é mostrar como todos estão imbricados em formas de experiência que vão muito além dessa catalogação de diferenças, onde tato se funde com visão, visão com escuta, escuta com tato, olfato com visão, paladar com tato, uma interatividade que gera uma fusão dos sentidos.

Ingold (2008), abordando a visão e audição, nos leva a refletir sobre a participação desses sentidos na construção de nossas percepções, valores, experiência e conhecimento. O autor ressalta que não é a visão um filtro que afasta o sujeito do objeto visto, tampouco a audição é um canal de imersão do sujeito no mundo. Fragmentamos nossos sentidos, separamos suas qualidades e acreditamos que eles estão funcionando separadamente na construção de nossa percepção. E mais, pressupomos que algumas culturas tenderiam a dar maior ênfase a um ou outro sentido na produção de sua epistemologia. Ingold contesta essa concepção, apresentando uma íntima relação entre visão e audição, apontando que nossa percepção é feita por meio da experiência e do movimento que emprega o corpo todo na ação de conhecer.

Tal abordagem ressoa no processo de preparação dos corpos no Oficina. Os ensaios, antes de começarem de fato, passam pelo seguinte processo: uma roda é feita, todas as pessoas se conectam pelas mãos e um silêncio é evocado. Ele é breve, mas essencial para chamar nossa atenção para a importância da escuta, quando se deseja fazer teatro.

“Aprender a ouvir”. Essa frase foi repetida inúmeras vezes ao longo dos ensaios, das preparações e recomendações feitas por Zé Celso, especialmente, em relação às cenas de alguns atores e atrizes mais falantes e agitados. O aprendizado da escuta ocorre de diferentes maneiras. A primeira: pelo silêncio. Os exercícios de preparação vocal - feitos a partir de repertórios da fonoaudiologia ou utilizando vocalize¹² - foram sempre precedidos por um período de prática do silêncio.

A música e os exercícios de voz seguem nessa direção, sendo por meio deles que se opera um refinamento da escuta, passando a identificar escalas, notas e tons. De acordo com Zé Celso é preciso ouvir o silêncio, para ser capaz de distinguir as sutilezas do som. É corriqueiro que Zé escute sons que outras pessoas não ouvem.

¹² Técnica de afinação de voz de acordo com a escala de notas musicais.

Aquecimentos e exercícios de formação de um corpo sensível, foram majoritariamente acompanhados de sons. Desde os mais sutis, como flautas e pianos, aos mais intensos, como tambores e bateria.

Um dos exercícios propostos por Márcio Telles consistia em formar um círculo em torno dos músicos e aleatoriamente revezar a escolha de alguém que tomaria o centro da roda, para acompanhando os sons dos tambores compor uma partitura corporal. A maioria fazia releituras, improvisações sobre o repertório de movimentos dos orixás, simulações de transe, numa paleta de gestos desde os mais delicados aos próximos de convulsões, muitas outras brincadeiras apareceram nos repertórios gestuais, pulos, cambalhotas, rebolados, todavia as que arrancavam mais risos estavam sempre ligadas ao baixo corporal ou formato e apetite dos órgãos sexuais. Tais exercícios mais uma vez ressoam na proposta artaudiana de teatro:

Se a música age sobre as serpentes, não é pelas noções espirituais que ela lhes traz, mas porque as serpentes são compridas, porque se enrolam longamente sobre a terra, porque seu corpo toca a terra em sua quase totalidade; e as vibrações musicais que se comunicam à terra o atingem como uma sutil e demorada passagem; pois bem, proponho agir para com espectadores como para com as serpentes que se encantam e fazer com que retornem, através do organismo, até as noções mais sutis. (ARTAUD, 1934, p.91)

Na conexão entre movimento corporal e produção de som, por vezes o músico ditava um ritmo ao corpo e outras o corpo ditava um ritmo ao músico. O estabelecimento de uma conexão (músico + ator) vibratória, capaz de forjar um corpo de som. Um corpo de partículas, com potência de extrapolar os limites do indivíduo e ligar-se pelas vibrações do ar a inúmeros outros seres, interagir com eles, afetá-los e afetar-se com as respostas suscitadas. Um *corpo-sonar*. Um corpo a dançar por entre e com outros corpos de intensidade e matéria distintas.

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. (DELEUZE & GUATTARI, 2008. p.12)

Um corpo que atua transita, sem ponto de chegada. Porque tornar-se fixo é encerrar o movimento que impulsiona a criação em cena, o corpo atuante precisa *vir a ser*, atuar é devir. Tal conceito de Deleuze e Guattari, inspirados em seu uso por Artaud, remete à alteração que experimenta um corpo ao ser habitado por uma relação de diferença. O corpo no Oficina não se torna algo, ele vira passagem de intensidades, Exu.

São comuns peças no Oficina que iniciam com defumações e incensos, criando tanto um ambiente preparado para receber o público, quanto um aprendizado sobre o olfato.

Deglutir o público no rito antropofágico. Farejá-lo na plateia, capturá-lo. Refinar olfato e paladar aparece como um aprendizado ligado ao próprio rito, aquele entre atores e público. Devoração. Comer o corpo e beber o sangue de Dioniso.

Em 2015, durante as apresentações de *Para Dar Um Fim no Juízo de Deus*, peça inspirada na transmissão radiofônica de Artaud (1935), o público era estimulado a cheirar um punhado de fezes, feito ali mesmo, ao vivo, pelo ator Pascoal da Conceição.

Qual o sentido de cheirar um cocô? Que tipo de refinamento do olfato é possível a partir dessa experiência?

Os cheiros do corpo são atrativos poderosos, por isso tão controlados. A psicanálise está repleta de exemplos do poder dos aromas, principalmente, daqueles que compõem o baixo corporal (ânus, pênis, vagina, pés), o desejo por esses aromas foi batizado de *fetich*, vocábulo do alemão que tem a mesma raiz etimológica de feitiço. Tal o enxofre no exemplo de Artaud:

Se falta enxofre à nossa vida, ou seja, se lhe falta uma magia constante, é porque nos apraz contemplar nossos atos e nos perder em considerações sobre as formas sonhadas de nossos atos, em vez de sermos impulsionados por eles. (ARTAUD, 1934. p.3)

O Oficina põe em ação uma ciência do concreto. Entre alguns povos tradicionais das américas os perfumes são elementos poderosos na elaboração de feitiços, portanto, altamente controlados. Nas religiões afro-brasileiras, também podemos encontrar exemplos do poder dos aromas, tanto nas curas, quanto nos encantamentos e nos presentes dados aos orixás. Os odores podem ser associados tanto à atração quanto à repulsa.

Deste modo, o cocô e seu aroma aparecem como um perigoso elemento de ampliação de possibilidades do olfato; uma excreção mais antiga e poderosa que a palavra; um corpo expelido que nos invade novamente pelo fedor, podendo ser uma porta de entrada para os estratos mais profundos da memória, ou uma linha de fuga do modo “civilizado” de sentir os aromas. Cheirá-lo é lembrar-se dos cheiros do corpo.

Recorrendo à *biopolítica* de Foucault (1988), odores sistematicamente catalogados na gestão da população, das cidades, da burguesia em expansão, capturados no interior de uma ortopedia do olfato e explorados pelas indústrias de cosméticos e pelos manuais de boas maneiras, desenharam nosso olfato, estabeleceram seus limites.

Na direção contrária, o Oficina vai além dos bons odores. A miríade de corpos nus, para além da nudez trazem aromas de suor, sêmen, sangue menstrual, saliva. O mesmo vale para as

orgias feitas em *Bacantes*, em que o olfato é estimulado a percorrer aromas que passam muito ao largo dos moralmente instituídos pela burguesia e pelos bons modos. O Teat(r)o Oficina reclama por um olfato para além desse treinado pela ordem do trabalho compulsório, ou pela higiene burguesa. Como comentado pelo dramaturgo e diretor uruguaio Hugo Rodas, quando participou de um ensaio: “*Bacantes precisa ter cheiro de sexo, picardia, libido*”.

Comer e ser comido. O paladar também está ligado a uma estética fortemente erótica, mas vou priorizar outro aspecto: comer as palavras, especialmente, por ser essa uma recomendação constantemente reiterada por Zé Celso enquanto dirige os atores.

Saborear as frases, sentir o gosto das consoantes, das vogais. Aprender a deglutir e expelir o texto. Mastigar o texto está ligado a um cuidado com a audição do público, vomitá-lo, idem. Falar no Oficina é um trabalho de apreciação daquilo que entra e daquilo que é expelido dos orifícios. Numa frase de Zé Celso: “*Os sons dessa peça são sementes que vocês estão germinando*”.

Especialmente no caso do Oficina, o paladar também está ligado a uma antropofagia oswaldiana do comer, comer as diferenças, comer os diferentes, comer as influências estrangeiras; comer o público, comendo junto seu modo de falar, seus valores: Aprender a comer, para além da boca, comer com as mãos, comer com o corpo inteiro, fundir-se no mundo por meio da palavra en(cantada), en(carnada).

O paladar está ligado a uma experiência degustativa da linguagem, mas também a uma degustação do mundo. Durante *O Baquete* (2011) e *Para Dar um Fim no Juízo de Deus* (2014), alimentos inusitados foram servidos à plateia, tais como ostras e cogumelos. Assim, o Oficina vai descolonizando o paladar, por meio de um aprender a sentir o sabor de outros corpos, lambe objetos inusitados, moles, com textura de mucosa, repulsivos ou simplesmente ensinando o público ser capaz de comer uma uva que acabara de rolar pelo chão. Brincar, no sentido de Artaud:

Ora, mudar a destinação da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida em que ela se combina com tudo o que o teatro contém de espacial e de significação no domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido e que abala coisas, primeiro no ar e depois num domínio infinitamente mais misterioso e secreto mas cuja extensão ele mesmo admite, e não é muito difícil identificar esse domínio secreto e extenso com o domínio da anarquia formal, por um lado, mas também, por outro, com a criação formal contínua. (ARTAUD, 1934. p.79)

O ator precisa aprender a fazer da boca passagem perigosa, buraco do caos. Esse corpo inventado que o Oficina suscita resgata a influência de Artaud. O teatro para Artaud é capaz de recriar mundos, mas para tanto é necessário liberar o poder da linguagem, oprimido pelo utilitarismo

que a capturou, pelo corpo que a encerrou na boca, pelo juízo de deus que a fez invadir os pensamentos e controlá-los.

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do Encantamento. (ARTAUD, 1934. p.47)

A linguagem como peneira contra a vida, barragem dos tremores infernais e libidinosos do corpo. A linguagem para Artaud, precisa ser refeita com sangue, músculo e sêmen, precisa escapar da armadilha da boca. A potência bruta da comunicação humana habita um estrato abaixo das palavras. Magma diante do qual as palavras são apenas vapores resfriados e pálidos.

Sendo assim, vê-se que, por sua proximidade dos princípios que lhe transferem poeticamente sua energia, essa linguagem nua do teatro, linguagem não virtual mas real, deve permitir, pela utilização do magnetismo nervoso do homem, a transgressão dos limites comuns da arte e da palavra para realizar ativamente, ou seja, magicamente, em termos verdadeiros, uma espécie de criação total, em que não reste ao homem senão retomar seu lugar entre os sonhos e os acontecimentos. (ARTAUD, 1934. p.106)

A função do teatro para Artaud é fundir o humano com o surrealismo inerente à vida, extirpar as barreiras levantadas pela civilização ocidental em nome da razão e da normalidade. É preciso resgatar uma forma de conhecimento que se ligue à concretude da vida, um teatro que deixe de ser arte e confunda-se com a vida, tome seu lugar. O homem não pode assumir posição privilegiada na história, é preciso deixar seguir a locomotiva da invenção, onde os humanos são passageiros como as outras espécies, e não maquinista como o *cógit*o ocidental moderno o imagina.

O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, ao aspecto individual da vida em que triunfam as PERSONALIDADES, mas uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e em que o homem nada mais é que um reflexo. (ARTAUD, 1934. p.137)

O Oficina, assim como Artaud não separa vida e arte, mas insiste em mostrar a indissociabilidade do elo que as funde. Fazer o corpo, nesse caso, é compreender que o personagem é quem vive e encarna no ator, não o contrário. Devir-cavalo-de-santo.

Virar X representar

Descrevo a seguir um trecho da entrevista que realizei com o ator Marcelo Drummond, nesse relato entra em cena o termo “*virar*”, fundamental no idioma sensorial do Oficina e ferramenta conceitual importante de sua proposta cênica, em contraste com a ideia de “*representar*”.

Ruan - Eu queria chegar no seguinte ponto: quando você veio pro Oficina, no seu encontro com o Zé [Celso] e começou a fazer teatro aqui, como foi o seu processo de transformação corporal? O que quero entender é: o que é virar um ator do Teat(r)o Oficina? O que o corpo precisa aprender para estar nesse lugar?

Marcelo - Não sei. O que eu acho que aprendi foi a **virar**, né. A pegar o santo. É quase que isso. É quase a mesma coisa. É... porque eu não tive assim uma escola, como é uma escola tradicional. As peças iam pedindo e a gente ia trabalhando. Eu não sei... assim... é mais uma coisa de você conseguir... É quase... É liberar... É desenvolver uma mediunidade, mesmo. Algo parecido com desenvolver uma mediunidade.

Para além dessa conversa, o termo “*virar*” foi utilizado em vários momentos como sendo a chave para adentrar no universo de feitura de corpos no Oficina. O termo *virar* descreve um movimento que conduz o corpo a se abrir, possibilitando modos distintos de organização das multiplicidades que trazemos em potência. *Virar*, portanto, se opõe de maneira simétrica ao termo personalidade quando esse se refere a um tipo de organização do “eu” rígido, duradouro e naturalizado. Um corpo que vira, pode surpreender-se a si mesmo ao encontrar potências que o lancem para além do humano, rasgando a fantasia epistemológica da “cultura” que cristalizou pela força de poderes difusos e práticas discursivas, as margens do humano/racional como medida do corpo. Por vezes o corpo escapa do organismo e se põe a dançar com seu CsO ao largo da sujeição.

Virar é uma das palavras-chave desta etnografia, pois nesse movimento está contido o desejo que precisa ser acesso em quem se aventura a atuar no Oficina. A um corpo que não está disposto a *virar*, não se recomenda frequentar o Teat(r)o Oficina, justamente porque a qualquer momento pode-se *virar* parte do coro, do rito, do grupo. Não se trata de representar, estabelecendo um divisor entre realidade e encenação, ou ator e personagem, e sim um estado de devir em que se é um e outro(s).

O Oficina não faz *virar* apenas seus atores, ele transforma-se de teatro em terreiro eletrônico, de palco vira rua, de privado vira público, de espetáculo vira manifestação, encenação vira rito. Oficina de devir e de Corpo sem Órgãos. Sem ponto zero e sem ponto de chegada. O povo do teatro segue se virando, na labuta do fazer. Como aponta um canto de Bacantes, “*Quem dança vira, Baco. Rei da Festa*”.

Marcelo Drummond, na mesma entrevista, aponta alterações em seu corpo e os caminhos por onde elas vieram:

R - Destampar a cabeça, abrir canais

M - Abrir canais, mas não só da cabeça, do corpo inteiro. Do coração, por exemplo. O *atleta afetivo*, o atleta do coração. Porque você trabalha muito não só com o cerebral, mas com o plexo solar, com muita emoção. Pra você aprender isso, eu acho que foi mais a

preparação psicofísica, mais do que uma coisa física, mesmo porque eu sou bem preguiçoso. [Risos]

R - Eu ouvi você falando que foge dos exercícios. Sempre fugiu, ou foge agora?

M - Não, tinha coisas que eu gostava de fazer. Fiz muito tempo aula da Renne [Gumiel], tem esse lado... assim... aprendi com a Renne muita coisa. Vários... em cada peça um preparador corporal diferente, de gente legal, a Helena Maura Baioque, gente que procura outro trabalho, que não trabalhe só físico. E [veio] gente que também malhava, yoga, essas coisas assim.

R - Pensando nessa especificidade de que cada peça exige um corpo, que corpo foi esse que *Bacantes* exigiu?

M - *Bacantes* é de todas, né? É de todas as peças. [Ela come tudo]. *Bacantes* come tudo, mas de qualquer forma exige isso, né? Uma peça de 2500 anos, ela tem muito mais poder do que a gente pensa.

R - E você como Dioniso, o que precisou aprender para fazer esse papel?

M - Aprender a *estar*, né? Aprender a estar. A *ficar presente*, a ficar... é isso. Ao mesmo tempo que é muito simples, é muito difícil. Você ficar presente, VOCÊ NÃO REPRESENTAR. Porque a coisa que não tinha a ver com o trabalho do Zé [Celso], é a coisa da representação. Talvez tenha tido a ver algum tempo, mas mesmo antes não era uma coisa representada, era uma *coisa vivida*. Mesmo quando fazia uma coisa mais realista, era muito *viver* aquele momento, e aquele momento acontecer, você fazendo a peça... a peça acontecer.

Aquele momento acontece de verdade, ali na sua frente, não acontece de mentira, acontece mesmo. É mais do que uma coisa de máscaras, máscaras a gente usa também, a gente *brinca* com elas, tal. Obviamente que o Fred (Steff) [que interpreta Penteu] não é daquele jeito, ele tem que botar uma máscara, mas uma máscara do que ele tem nele também. Sempre tem um pouco, a gente tem...

R - E você acha que acaba tendo alguma característica comum dos atores que passam pelo Oficina?

M - Talvez... uma coisa de tentar colocar o *texto mais pra fora*. Também é uma coisa que o Zé [Celso] cobra muito, né... Você falar o texto pra fora não ficar de.... né... fingindo que tá sofrendo, fingindo que tá sofrendo. É botar mesmo. *O texto é como uma música*. Eu acho que tem uma característica, eu acho que todos que trabalharam com o Zé [Celso] procuram isso. Procuram [expor], mais do que o normal. Apesar de eu achar que eles expõem pouco. Risos. Pode mais. É mais do que o normal. Você vê que os atores têm uma coisa, sei lá.

Essa fala de Marcelo demonstra que colocar para fora, expelir, excretar, vomitar palavras e, ousaria dizer: valores, regras e modos domesticados de ação faz parte do conhecimento sobre atuar, transmitido no Oficina. Abrir o corpo e colocar para fora não tem a ver apenas com falar alto ou despir-se de roupas, mas com despir-se de uma anatomia controladora e restritiva, implodir e tencionar normas e modelos “normais” de percepção dos corpos. Livra-se do organismo passa por ressignificar orifícios, fronteiras, poderes e modos de existir. É preciso *virar* outros. Como discorrem Deleuze e Guattari: “Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela

experimentação”. (DELEUZE E GUATTARI, 2008. p.10), e adiante: “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado.” (*idem*. p.11)

Atuar no Oficina, de acordo com Marcelo, não deve ser entendido como representar, o que se deseja é *estar presente*, uma atuação que impulsiona o ator a viver, em que estar é mais importante do que ser, desestabilizando a identidade. Os caminhos para se conseguir chegar a esse modelo de atuação de *estar* e *viver* passam por uma abertura das percepções de tempo e espaço. Ou seja, o ator não deve apenas racionalizar e conduzir seu fazer de maneira cartesiana, mas também ser guiado pelo impulso, pela intuição, pelo afeto, ceder ao movimento irrefreável do tempo, que a cada instante o lança no abismo do presente. É aceitando esse conjunto, que envolve tempo e espaço, que se faz possível *estar presente* e *virar*.

Como o próprio Marcelo aponta, esse não é um caminho que implique em uma metodologia simples, tampouco fácil, mas algo semelhante ao domínio da incorporação das religiões afro-brasileiras, em que o aprender está ligado ao tempo, à intuição, imitação e a transmissão oral do saber. É preciso aprender a *virar*. Aprende-se a *virar* observando quem já virou. Como disse num dos ensaios Hugo Rodas: “*Não é pra fazer exercício, os anos 60 espatifaram com isso. É pra fazer uma musculação anímica*”.

Ou seja, não interessa apenas o fortalecimento físico do corpo. É preciso um fortalecimento dos sentidos e qualidades que atribuímos às coisas e seres com as quais compartilhamos o mundo. Assim pontua Artaud: “As palavras pouco falam ao espírito; a extensão e os objetos falam[...]”. (1934. p.98) Em seus escritos, o reencantamento do mundo é urgente, é condição primeira para o retorno do teatro à vida.

Nessa direção fazer um CsO é *virar* refazendo os circuitos de associação que pairam sobre o corpo, reinventá-lo, atribuir e descobrir novos sentidos, novas funções, participar interativamente na tragédia das carnes, dos ossos e paixões. Um CsO não trata apenas do corpo físico, tenciona, remonta e refaz aquilo que antecede a carne, o símbolo, o sopro umbilical, um CsO vasculha o imaginário das células, redesenha o elo entre o caos e o devir, brinca de fazer corpo e mundo. No CsO multiplicidades não estão separadas, variam apenas de intensidade, implicam-se.

Fazer um CsO envolve riscos, que podem levar à morte, mas não é da morte que se trata. Ela pode vir como consequência dos excessos e descuidos, e não é, sem dúvida, o único perigo, muitos outros rondam e povoam as multidões de que trata um CsO. Como ressaltam Deleuze e Guattari:

Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. [...]; e se acontece que se tangencie a morte ao se desfazer do organismo, tangencia-se o falso, o ilusório, o alucinatório, a morte psíquica ao se furtar à significância e à sujeição (DELEUZE E GUATTARI, 2008. p. 20-1)

Um masoquista pode ativar seu CsO pela perfuração, dor, humilhação e restrição infinitesimal dos movimentos e passagens. Onde parece entrar em cena um fechamento do corpo é justamente o contrário que se ativa, uma fusão do corpo com o aço das agulhas, com o couro de outros animais, com um senhor, um escravo, um sapato, um líquido, uma temperatura, um espaço. O masoquista pode morrer, mas o que deseja não é aniquilação, é abrir espaço para a passagem do CsO, criar brechas na carne, contornar o organismo, inventar rito para abertura dos caminhos do CsO, comunicação.

Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um CsO. Conectar, conjugar, continuar: todo um "diagrama" contra os programas ainda significantes e subjetivos. [...] É somente aí que o CsO se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, continuum de intensidades. (DELEUZE E GUATTARI, 2008. p.22)

O CsO quer apenas passar. Esse passar do masoquista, faz rizoma com as iniciações xamânicas, descritas por Kopenawa e Albert (2015), com as feituas de candomblé, com os mistérios de Eleusis e seus *sparaguimus*, com as dilacerações de bois e personagens em Bacantes. Emaranhado de linhas, labirinto de caminhos, e passagens do corpo que podem ser ativadas e as formas de fazê-lo. Nenhum CsO é igual a outro, não há repetição, cada trajetória ativa um CsO de intensidade e forma diversa.

O juízo de Deus, o sistema do juízo de Deus, o sistema teológico, é precisamente a operação daquele que faz um organismo, uma organização de órgãos que se chama organismo porque Ele não pode suportar o CsO, porque Ele o persegue, aniquila para passar antes e fazer passar antes o organismo. [*O organismo já é isto, o juízo de Deus, do qual os médicos se aproveitam e tiram seu poder.*] O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. Os estratos são liames, pinças. "Atem-me se vocês quiserem". Nós não paramos de ser estratificados. (DELEUZE E GUATTARI, 2008. p.20)

“Nós não paramos de ser estratificados”. É nisso que consiste fazer um CsO em multiplicar seus habitantes, fazer parceria com exus, comunicar, fazer da desertificação do sujeito e do organismo, floresta de xapiris, gnomo, fadas, encantados, orixás, porcos xamãs e sombras. *Virar*. Estratificar-se é fazer pontes, para que as multidões caminhem em todas as direções.

Artaud refaz a gênese da anatomia, apontando para um caminho de abertura dos poderes contidos nesse misterioso fenômeno chamado “corpo” não poder ser controlado, é preciso forçá-lo a se abrir. Alcançar outros platôs¹³. E para abrir o corpo é preciso recorrer aos conhecimentos milenares contidos no teatro e espalhados no cosmos, apoiando-se nos hieróglifos, nos saberes tradicionais dos Tarahumáras, nos sonhos impulsionados pelo uso de peiote, no teatro de Bali, na Alquimia e acupuntura, ou seja, recorrendo ao alfabeto que fala *com* o mundo e não *sobre* o mundo. É preciso desfazer o organismo.

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensur. (DELEUZE E GUATTARI, 2008. p.21)

O processo de construção de um corpo de ator nos ensaios do Oficina, também envolve riscos e desorganização sucessivos do corpo. Por exemplo através de atividades que envolviam jogos circulares ao som de tambores. Os músicos posicionados na lateral do palco, tocavam ritmos rápidos ou lentos incitando uma resposta do ator que se encontrava no jogo. Ao tomar o centro da roda era esperado do ator uma resposta para além dos movimentos cotidianos, uma ousadia do gesto, um novo percurso dos movimentos. Durante os exercícios acompanhei várias simulações (ou não) de transe de orixás, gestos animais, ou corpos indecodificáveis, com movimentos assimétricos e giros de olhos e gritos. A voz do som ativa no corpo outro caminho de resposta.

Nas religiões de matriz afro e ameríndia instrumentos musicais são corpos, com vozes, nomes e poderes. Além dos corpos dos instrumentos musicais, outros corpos ensinam como *virar* ator, especialmente em *Bacantes*, tragédia que conta a passagem de Dioniso, deus da multiplicidade e do teatro, por Tebas.

Bacantes está em sua quarta montagem, tendo sido feita nas respectivas datas: Primeira temporada 1995; Segunda temporada 1996; Terceira temporada 1997-2011 e Quarta temporada 2016-2017. Todavia, segundo a poeta e assistente de direção Catherine Hirsch, “*nada está sendo reproduzido, tudo está sendo criado.*”

As montagens foram alimentadas pelas respectivas conjunturas da cidade, do país, do mundo. Em *Bacantes 2016-2017*, foram inseridas menções ao golpe que desencadeou o

¹³ Bateson denomina platôs as regiões de intensidade contínua, que são constituídas de tal maneira que não se deixam interromper por uma terminação exterior, como também não se deixam ir em direção a um ponto culminante: são assim certos processos sexuais ou agressivos na cultura balinense. Um platô é um pedaço de imanência. Cada CsO é feito de platôs. Cada CsO é ele mesmo um platô, que comunica com os outros platôs sobre o plano de consistência. [é um componente de passagem]. (DELEUZE E GUATTARI, 2008. p.19)

impeachment da presidenta Dilma Rousseff e levou ao poder Michael Temer. Durante a peça Temer foi mencionado de maneira satírica como “*Pentemer*”, fazendo alusão ao personagem Penteu que assume o governo de Tebas, na tragédia, e tenta impedir e desacreditar o culto à Dioniso. Esse tipo de assimilação demonstra que o corpo de uma peça encenada no Teat(r)o Oficina é algo aberto e em constante reconfiguração.

A formação de um corpo dionisíaco estava intimamente ligada a uma apuração e um aumento da sensibilidade em relação à música. Um corpo dionisíaco é um corpo que aceita o transe advindo do som. Uma das músicas da peça realçava este aprendizado: “*Quem dança, dança, dança, [vira] Baco. Rei da festa.*”

A dança como fenômeno de transe acompanha as manifestações humanas desde tempos imemoriais, se Dioniso, veio da Ásia como aponta Eurípedes, é possível que tenha arrastado consigo esse mistério, influenciado pelas danças fálicas que movem e fertilizam o universo presentes nas culturas shivaístas.

“*Quem dança vira Baco, na picada de Baco, na pica de Baco*”

O Oficina expandiu sua percepção às sonoridades das culturas ameríndias e suas práticas de dança ritual, aos cultos afro-brasileiros e aos carnavais, fundindo todas essas sonoridades em *Bacantes* 2016-2017. Como destaca o ator Cyro Morais: “*Um pequeno gesto de pé ou de mão, ao ouvir a música, abre caminho para um corpo-ritmo, um corpo-coro.*” Atuar no Oficina, e especialmente em *Bacantes* é entrar no fluxo, na matilha, no cardume. É atizar a brasa do tesão de con(tato) com o *corpo do público*.

Multidões

Marcelo Drummond e Otto Barros se reuniram na beirada do palco, próximo ao jardim. Ali começaram a organizar elementos para uma oferenda, entre eles: 2 quartinhas de barro, 1 inhame, coco em pedaços e um alguidar com milho. Lascas de coco foram enfeitando as bordas da tigela contendo milho. Okê Aro (loas ao rei que fala mais alto), uma oferenda para Oxóssi. Os dois solicitaram a presença de todos do teatro. Deveríamos descer à pista e nos ajoelhar no chão, de cabeça baixa e palmas das mãos oferecidas em direção aos dois. Um inhame foi cortado ao meio e preenchido com mel. Todos exultaram Ogum, com saudações de “*ogunhê*” e “*patacori*” (loas ao rei de cabeça coroada). Uma quartinha de barro foi preenchida com água, outra com água ardente. Nós, que seguíamos ajoelhados, quando orientados batemos *paós* (três palmas lentas, seguidas de sete

palmas rápidas, ambas feitas com as mãos em posição côncava, produzindo um som abafado e profundo, lembrando a chuva que respinga no solo).

Os dois seguiram com as oferendas para o canto direito, abaixo das escadas. Enquanto faziam cantos e rezas, nos voltávamos para o trabalho. Essa multiplicidade de oferendas põe em evidência a tensão, forte em Bacantes, entre Dioniso/Oxóssi (andrógino, matilha, coro, multiplicidade, delírio), e Penteu/Ogum (Uno, Homem, indivíduo, sujeito, razão).

Penteu torna-se governador de Tebas e, contrário às festividades, tenta impedir a passagem do coro de Dioniso pela cidade. O deus ofendido usa artimanhas e ilusões para fazer de Penteu alvo da fúria das bacantes. Na tragédia de Eurípedes a cabeça de Penteu é arrancada por sua mãe Agave, que tomada pelo transe dionisiaco vê-se decapitando um leão. A cabeça de Penteu é levada à cidade de Tebas por Agave e o coro das bacantes como troféu a ser pendurado na entrada do palácio.

O mito faz emergir a necessidade de outra cabeça, como metáfora de uma organização e classificação do mundo em perspectiva distinta para quem cultua e aceita o teatro. É preciso cabeça de leão, de bode, de boi, de ébrio para *virar* Dionísio. A cabeça aristocrática, calculista e logocêntrica de Penteu não serve. É preciso cultuar um Deus sem juízo. Dar um fim no juízo de Deus.

O Oficina também suscita uma troca de cabeças, dança dos *orís*. Quem atua deve aprender a pegar no santo, a fazer do corpo e da cabeça passagem de Exu. Alguns exercícios feitos durante a preparação corporal de Bacantes 2016, chamam a atenção para isso.

O trabalho de preparação corporal de Bacantes 2016-2017 esteve ligado a uma divisão por grupos de animais. O primeiro deles foi o tigre, uma escolha motivada pelo fato de Dioniso ter vários retratos montado ou na companhia desse felino e alguns mitos chegam a dizer que foi sobre um tigre que o deus veio da Ásia. No corpo do ator, ser tigre implicava um gestual felino, silencioso, com olhar aguçado e movimentos rápidos de disparo e recuo nas laterais do teatro. Algumas maquiagens ressaltavam essa associação.

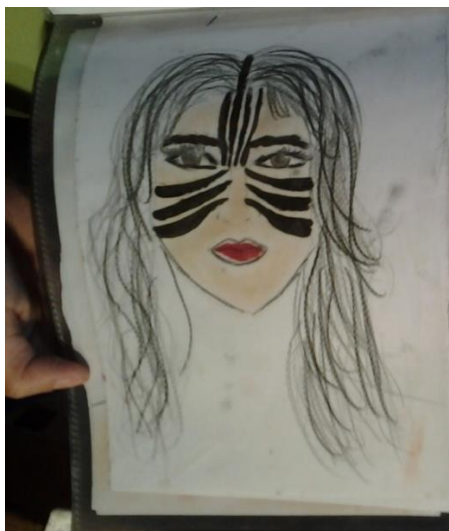


Imagem do caderno de Patrícia Boníssima, maquiladora. Foto: Ruan Azevedo, 2016.

Outros animais, como águia, burro, serpente e garça organizaram momentos de variação de corpos distintos ao longo da peça. O intuito não é descrever cada uma delas, mas direcionar a atenção para o processo de pesquisa em corpos outros, como ação capaz de alimentar a máquina do desejo *virar*. Movimento que alcança vislumbres de transumanização, ou seja, um fluir que tenciona os limites e as margens de uma humanidade separada dos não-humanos, reafirmando uma condição de fusão e mistura entre as várias espécies. O Oficina como um laboratório de seres híbridos.



Corpos em devir animal (cobra). Foto: Ruan Azevedo, 2016.

A foto acima registra a pesquisa de um corpo-cobra. Os movimentos foram transferidos para um modo de contato mais amplo com o chão, envolvendo o tronco, coxas, braços e cabeça. As palavras viraram ruídos sibilinos, os olhares se aprofundaram. Os atores não viram cobras, mas os cabelos, braços, pênis e outras áreas despertam nos corpos multiplicidades de cobras, cobras possíveis em um corpo-cobras. Com Deleuze e Guattari, “toda multiplicidade é de imediato ‘multiplicidade de multiplicidades’”. (1994. p.47). Toda multiplicidade implica devir:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (DELEUZE & GUATTARI. 1997.p 18)

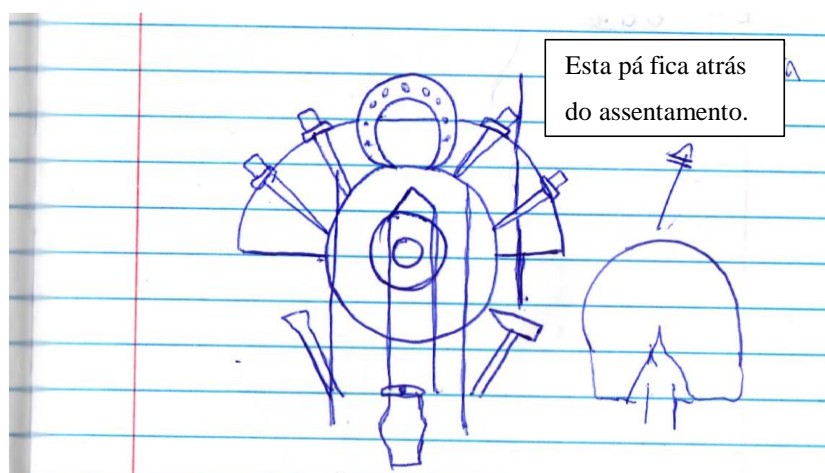
No Oficina, *virar* outro é um processo que nunca chega a termo, valendo o *virar* e não o ente antes e depois desse processo. Não há ponto de saída nem ponto de chegada. Um multiplicar-se que tem como ponto inicial uma multiplicação anterior. *Virar*, nesse caso, é ser habitado por muitos, e habitar outros, é fazer brotarem os corpos inesperados e efêmeros.

A produção de um corpo no Oficina não é algo feito a curto prazo. Essa formação ocorre por camadas de intensidade e potência, cada peça aciona um estrato de sensibilidade e de compreensão daquilo que se faz. Segundo Zé Celso, apenas os atores mais velhos (Marcelo Drummond, Vera Barreto Leite e Camila Motta) é que sabem que corpo é esse. Como disse Daniele Rosa, uma das atrizes “*em cada espetáculo a gente nasce e morre.*”

O método do Oficina de fazer corpos tantas vezes opera como anti-método, um desregramento compulsivo, elogio e ode ao caos. Um fazer que não tem receita além da vida. “*Fazer fazendo*”, como ouvi tantas vezes Zé Celso (des)orientar os atores. Ache em cena, pesquise seu corpo, não leve nada pronto, tire a couraça, sinta a energia que a peça evoca. As peças tornam-se ritos sem tradição prévia, invenção, brincadeira. Como exorta Artaud – *o ator deve arder no centro da fogueira*. Potência que se liga à experiência de Marcelo Drummond: “*Atuar foi o aprendizado de uma dimensão mágica, na prática. Eu era um cabaço. Aconteciam ritos mal feitos, mas mágicos.*”

Novamente evoco Marcelo fazendo oferendas no jardim. No local havia um prato de louça branco, farinha, moedas e uma quartinha de água. Ele canta e mistura a farinha com pequenas porções de água; arruma a farinha molhada (padê) no prato, deixando em formato convexo, enfeitadas as laterais com moedas e preenche uma quartinha de barro pequena, com água. Saudação a Ogum. *Ogunhê*. Descem atores de todos os cantos do teatro, corpos ajoelhados no chão, batemos *paôs*.

Gritamos em coro a saudação *Ogunhê*. Marcelo vai em direção à parte de trás da árvore caesalpinia, onde existe um assentamento¹⁴ para Ogum e deposita as oferendas.



Assentamento de Ogum. Desenho: Ruan Azevedo, 2016.

Zé Celso destaca a conexão entre o *virar* no santo e o *virar* do teatro pela diferença: “*Fazer teatro é incorporação diferente da umbanda, não é buscar fora, é buscar dentro.*”

Como *virar* em *Bacantes* 2016? O transe dionisíaco foi trabalhado pelo grupo como um fenômeno que não está ligado à ausência de consciência, muito pelo contrário, o momento de transe se refere a uma expressão da consciência em estado de ligação total. Faz do corpo a morada temporária de um(a) deus(a). O corpo dos deuses visitando o corpo humano, de um modo que se torna possível perceber, sentir e olhar para o mundo sem a noção de individualidade, sem a noção de eu, sem divisão entre corpos, mundos e multiverso.

A preparação para o transe esteve ligada tanto ao uso da ayahuasca e outras substâncias psicoativas, como maconha, cocaína e bebidas alcoólicas, como à prática de exercícios de yoga, alongamentos e danças circulares. Segundo pude compreender é preciso abrir os canais do corpo para fazer vibrar a energia da divindade, num caminho de desprendimento em relação à identidade, tal como a concebemos no ocidente.

A natureza é diversa, mas ao lado da diversidade tem a antropofagia, as coisas e os seres se entredevoram.” E ainda “vejo a diversidade como algo que te devora. Sou contra a divisão, a afirmação de uma identidade. (Zé Celso)

¹⁴ Assentamento é o conjunto de elementos que representam um orixá, esse era feito com disco de freio de um automóvel, pinos de dormente usados nas estradas de ferro, formão, martelo, uma ferradura no topo e espetos de ferro ao redor. Atrás uma pá de ferro e na frente uma quartinha de barro.

É preciso então abrir espaços para a multiplicidade, sem, contudo, se perder. O movimento de expansão não caminha separado da contração. É preciso arriscar com prudência, achar um lugar e permanecer nele o necessário para avançar.

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. (DELEUZE E GUATTARI, 2008. p.22)

Prudência sim, ausência de movimento, não. Algumas coisas precisam ser desorganizadas. Um corpo capaz de encarnar um sátiro ou bacante não é aquele que se mantém ereto em relação ao corpo de Gaia, o solo. Esse padrão parece estar mais ligado ao corpo produzido no interior das instituições militares. Segundo Hugo Rodas, quando em visita ao Oficina, a sensualidade necessária para fazer parte do coro de Dioniso vem das [curvas] que um corpo produz. Não se pode prender nada, tem que soltar, soltar as carnes, soltar o riso, soltar a libido. Como ressalva Marcelo Drummond, *“não cair na armadilha de fazer ‘bunitinho’.*”



Bacantes. Foto: Jeniffer Glass, s/d

Segundo Hugo Rodas, quando o ator mantém os joelhos retos perde a ligação com o solo e seu corpo se despotencializa, perdendo expressividade. A potência vem do quadril, da sua liberação para os movimentos: curvas, rebolado, dança, expressões da libido. É preciso deixar o corpo falar,

e ele fala é pelo quadril. Essa ressalva aparece frequentemente como aprendizado para atuar no Oficina. Zé Celso chama atenção para a necessidade de estar ligado à vida, não apenas à vida humana, mas à vida do planeta e dos outros seres. Em suas palavras, “*a energia do ator só pode vir de uma integração com a natureza.*”

Estar descalço também contribui para o fortalecimento dessa relação de trocas entre os corpos humanos, não-humanos, dos deuses e dos planetas. Os pés são percebidos como canais de ligação com as energias do planeta, e por meio deles é possível transferi-las do solo para o corpo. Assim como a cabeça deve estar destampada para o cosmos e suas energias, os pés devem estar abertos e descalços para as energias da terra. Estas energias terrestres estão ligadas, segundo o grupo, a uma capacidade de execução e germinação das ações de uma pessoa. Assim diz Zé Celso, “*Só um corpo entregue pode produzir uma palavra mágica.*”

De onde vem o canto? Segundo Zé Celso, vem dos pés. A voz, quando se torna poética, inclui em suas vibrações as frequências sonoras da terra. O canto não deve ser cerebral, mas expressar sua potência quando passando pelo corpo inteiro, e para isso a imaginação deve estar desperta e ilimitada. Cantar no Oficina é fazer ecoar pela boca humana sons do universo. E aqui de novo a convergência com Artaud, para quem no teatro “as palavras serão tomadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico - por sua forma, suas emanções sensíveis e já não apenas por seu sentido.” (1934. p.146)

A fala do ator deve ser a fala de mil bocas. Para tanto é preciso encontrar as vozes que brotam do chão. Vozes ancestrais, vozes do por vir. É preciso buscar uma voz que ecoe por baixo das entranhas, músculos e ossos, uma voz que componha uma partitura da vida. “*O corpo da voz precisa estar preenchido de afeto*”, enuncia Zé Celso.

A preparação vocal também está ligada a uma descoberta da voz como elemento de acesso a um estado de presença específico do ator no Oficina. Falar, cantar ou gritar são formas de evocação da multiplicidade de um corpo. Caminhos para *virar*. Por meio da fala é possível dar início a um movimento de estranhamento de si. Segundo Camila Motta, foi por meio de uma máscara vocal que ela encontrou em si a persona de Cacilda: “*Eu mudei a minha voz e comecei a pirar com a outra que começou a falar em mim*”.

Lucia Gayotto, preparadora vocal que contribui para os espetáculos do grupo desde os anos 90, conta que entende o trabalho vocal como técnica-espiritual. “*É Treinamento sagrado*”. Corpo vocal, corpo sonoro, corpo atlético. De acordo com ela, é preciso manter a emoção 10 e o corpo 7.

Os exercícios vocais passam por encontrar uma voz que tenha musculatura, que saiba mastigar as palavras e fazer vibrar sua concretude. Isso é alcançado por um trabalho de liberação de tensões, que passa por afinação, respiração, escuta e um deslocamento da voz do pescoço para a região das escápulas. Uma voz no pescoço produziria uma fala empolada. Uma voz sustentada pelas escapulas faria surgir uma fala mais profunda, mais carnal, com mais musculatura e vibração. A pesquisa da voz passa pelo encontro de uma *phala-phalica*, um modo de enunciar desejoso de ação, uma fala libidinosa, cheia de ambiguidades, lacunas e aberturas inesperadas.

“A voz não é um timbre, é a pessoa”, diz Camila Motta. O encontro de uma fala prenuncia uma busca regressiva, um processo de vasculhamento do ponto onde a multiplicidade foi interrompida, em favor da unicidade. Encontrar um modo de falar no Oficina diz respeito à superação de uma enunciação cuja função seja unicamente a comunicação objetiva e sem ruídos, essa fala cuja ortopedia foi moldada pela gramática, pela imposição de um projeto de nação ou pelo desejo de controle e aceitação social não interessa ao Teat(r)o. A fala que interessa é aquela encantada, libidinosa, libertária, a fala dos xamãs, dos loucos, dos poetas, dos boêmios, dos místicos. Uma fala capaz de curar. “É preciso curar-se com a carne das palavras”, disse o ator Roderick Himeros, em ressonância com Artaud.

[...]é mágico como são mágicas as encantações de feiticeiros negros quando a língua que bate no palato faz chover numa paisagem; quando, diante do doente esgotado, o feiticeiro que dá à sua respiração a forma de um estranho mal-estar expulsa a doença com a respiração; [...] (ARTAUD, 1934. p.164)

Essa fala curandeira dá ensejo para uma das grandes características do corpo que atua no Teat(r)o Oficina, ele nunca está pronto. O corpo deve estar aberto para transformações consecutivas. O Oficina opera como máquina produtora de multiplicidades. Os corpos estão sendo feitos e refeitos a partir de outros corpos, num movimento correspondente aos ciclos de vegetação, em que se adubam os corpos para novas montagens com tudo aquilo que foi comido e digerido na montagem anterior. Nada se perde quando o corpo opera sem ponto zero e sem ponto de chegada, tudo vira adubo para novas florações. O Ator cria camadas, não certezas.



Atriz Camila Mota corporificando Sêmele\Demeter, deusa da vegetação. Os balões como bagos de uva, como seios e sementes. Foto: Jeniffer Glass, s/d.

É preciso germinar! Para ajudar os atores a compreenderem que tipo de energia *Bacantes* faz vibrar nos corpos, Zé Celso usou a seguinte expressão: “*O teatro dionisíaco é feito do que brota do chão. Os sons dessa peça são sementes que vocês estão germinando.*” O elogio ao chão é recorrente. É dele que se extraem as potências do atuar, solo sagrado. De novo com Zé Celso: “*O teatro não é lugar de “ismo”. É lugar de vida.*”

Esse processo de feitura de corpos que o Oficina põe em ação é complexo de acompanhar, justamente, porque se move constantemente, não tem ponto fixo, não tem “ismo”, nada se repete. O modo de produção de corpos que o grupo germina está ligado à força das contradições, aos textos místicos, sem síntese e aos saberes orais dos povos tradicionais sempre mutantes, onde o mito, o sonho e o delírio ocupam a dianteira dos recursos mobilizados para a produção de sensibilidades e narrativas.

Atletas afetivos

Nos anos 70 muitos laboratórios de preparação corporal foram feitos no Oficina sob o efeito de LSD e outras substâncias psicoativas, tais como maconha, mescalina entre outras, a fim de contribuir no processo de superação de uma percepção exclusivamente pautada na razão.

Nessa direção, Artaud é um grande crítico da dureza que o ocidente impõe sobre os corpos, da imposição de uma racionalidade estéril. Todavia, ao inspirar-se em Artaud, o Oficina constitui justamente um contra-exemplo de sua visão generalizante do Ocidente.

O Oficina atualizou seu repertório com temas da cultura popular ocidental: samba, funk, tropicália, referências da cultura pop, temas do candomblé, do catolicismo, do ocultismo. Atravessados pela provocação de Artaud o Oficina contradiz uma imagem unívoca do Ocidente produzida em alguns escritos do próprio Artaud. Assim, o Oficina é um grande exemplo do que pode um teatro ocidental. Novamente com Zé Celso, “*não dirijo atores, dirijo desejos*”.

Quando estive ensaiando com o grupo recebi a seguinte advertência: “*Sorria mais Ruan, você é muito sério*”; ou “*seu corpo está muito duro, solta mais, relaxa*”. Sorrir, amolecer, caminhar, relaxar... tornam-se atividades complexas, justamente porque devem ser executadas com mesma naturalidade do cotidiano quando se está completamente nu diante de Zé Celso e inúmeros atores, técnicos e outras pessoas, sob a pressão de fazer uma peça de 6 horas com data de reestreia para duas semanas. Nesse ritmo o pensamento precisa acontecer junto com a ação.

Os Tarahumaras são famosos no México por suas corridas de longa distância, sendo capazes de percorrer em dois ou três dias distâncias com mais de 700 km, inacreditáveis para maratonistas não índios. Esse atletismo afetivo fascinou Artaud, justamente porque os Tarahumaras se nutrem de cerveja de milho e correm descalços, um paroxismo do corpo, espetáculo da carne. Por sua vez, Wacquant, em sua etnografia junto a boxeadores americanos, destaca: “é que a cabeça está no corpo e o corpo está na cabeça. Boxear é um pouco como jogar xadrez com as tripas.” (2002. p.274)

Atuar também impõe grande esforço e movimento contínuo, é preciso lapidar a carne, jogar xadrez com as tripas. Dez horas, doze horas, quinze horas ensaiando. Às vezes come-se pouco, dorme-se pouco, trabalha-se muito. Eu muitas vezes fiquei exausto ao acompanhar ensaios com mais de 10 horas. Dores no corpo, pés calejados, arranhões, escoriações, machucados, cortes, torções, acidentes, são parte do cotidiano. Para forjar um atleta afetivo, seja no palco, no ringue, ou nas corridas Tarahumaras, grande esforço é exigido.

O Gym, é antes de mais nada, feito de sons, ou melhor, de uma sinfonia de ruídos específicos, imediatamente reconhecíveis entre milhares – assobios, sussurros, batidas de luvas no saco de arêia, ranger de correntes, galope regular do pulo na corda, “ra-ta-ta-ta-ta ” inimitável da pera de velocidade – em um andamento sincopado e persistente. São também odores tenazes, ácidos. É um microclima, uma atmosfera espreca, quase sufocante, pesada pela sua própria monotonia. Que impregna o corpo por todos os poros, penetra-o e modela-o, alimenta-o e excita-o por todos os nervos, esculpe-o no combate. (WACQUANT, 2002. p.273)

Essa adrenalina e ansiedade, assim como o pouco tempo de ensaio dos espetáculos dos últimos anos, funcionam como poderosos estimulantes para realização de trabalhos tão grandes. Peças de seis horas são feitas em quinze dias de ensaios, que ocorrem com frequências variável entre duas e três vezes na semana. Quase um milagre. Lembro de uma entrevista onde Marcelo

Drummond comentou o seguinte: “*A gente fica no meio de um caos, ninguém sabe como vai acontecer, no último instante a peça acontece*”.

Porque o Gym é usina. Cinzenta, fechada e rudimentar, onde se fabricam essas mecânicas de alta precisão que são os boxeadores, segundo métodos em aparência arcaicos, mas quão sábios e já comprovados. (WACQUANT, 2002. p.273)

A respeito das intensidades ouvi narrativas sobre *viver* o Oficina, ou seja, embarcar em um processo de aprendizado e tarefas que absorve todo e qualquer tempo disponível, um *modo de vida* Oficina. Como comentou a atriz Silvia Prado, “*O Oficina não é bem um grupo, mas uma comunidade que abarca muitas gerações, da Vera [atriz, 82 anos] ao Ian [filho de Silvia, aproximadamente três anos]*. Isso fica claro quando é necessária a chegada dos atores, técnicos e demais funcionários com cinco ou seis horas de antecedência para o preparo de um espetáculo com duração de 6 horas. Algumas pessoas passam vários dias dormindo no teatro.

Muitas pessoas também levam seus filhos(as) para os ensaios, modo a estarem próximos deles e ainda assim cumprirem a exigente agenda de compromissos com o grupo. A alta rotatividade de pessoas no Oficina pode estar associada, entre outros fatores, ao grau de exigência e dedicação necessárias para a permanência e o acompanhamento das atividades do grupo.

Muitos atores e atrizes procuram dividir moradia em casas e apartamentos próximos ao teatro, assim compartilham despesas de aluguel e alimentação e possuem companhia nos trajetos de volta para casa, quase sempre feitos às altas horas da madrugada. Algumas vezes vi atores levando panelas com grandes quantidades de feijão, linguiça e outras carnes, quase uma feijoada, para compartilhar a saciar a fome dos companheiros de cena, noite a dentro.

Como forma de compensação econômica pelos baixos ganhos proporcionados pelo teatro muitos procuram atividades remuneradas sem vínculo empregatícios, ou atuam como profissionais liberais em atividades esporádicas como campanhas publicitárias, curtas-metragens, trabalhos de garçons, barmen, DJ, trabalhos que denominam como “*freelas*”. Alguns “*freelas*” chegam a proporcionar três vezes mais dinheiro que um mês de trabalho no teatro, garantindo assim o pagamento de dívidas como aluguel e despesas com alimentação. Muitos vivem em jornadas dupla de trabalho, ora no teatro, ora em outra atividade.

Sacrifício (...). Preparar-se para um combate é submeter-se, dia após dia, a um verdadeiro ritual de mortificação. Hoje, compreendendo melhor do que antes Dee Dee sempre grunhe que “ser boxeador é uma profissão que toma 24 horas por dia. É preciso que você tenha isso na cabeça o tempo todo. Se você quer fazer a coisa direito, não pode fazer outra coisa.” Na verdade, não é tanto a brutalidade das lutas que leva os profissionais no final da carreira a repor as luvas, mas sim os rigores intratáveis e incontornáveis do treinamento, a economia da vontade e do corpo que ele produz aos poucos. Nada escapa ao

tempo, sobretudo os boxeadores, esses homens que sonham acordados com a imortalidade. (WACQUANT, 2002. p. 272)

E mais, durante os ensaios de Bacantes 2016-2017, Zé Celso reiterava a necessidade de estar com o corpo vivo, isso em termos técnicos significava uma postura descontraída e livre de bloqueios causados por ansiedade, nervosismo ou vergonha. As inúmeras vezes que ele reiterou esse pedido atestam o quanto é complicado e exigente manter o corpo nesse estado, especialmente quando os atores já se encontram exaustos e impacientes.

[...] a arte se dá como trabalho de conversão ginástica, perceptiva, emocional e mental, que se efetua de um modo prático e coletivo, com base em uma pedagogia implícita e mimética que, pacientemente, redefine, um a um, todos os parâmetros da existência do boxeador. (WACQUANT, 2002. p.23)

Numa das madrugadas de fim de ensaio, Zé Celso veio conversar comigo: “*Ruan, o que você pesquisa mesmo?*” Eu pesquiso corpo Zé. Como o Oficina constrói o corpo do ator. Ele rapidamente retruca: “*Justo corpo, o que falta aqui. Não tem corpo, os atores não ensaiam. Não temos tempo de ensaio. Eu preciso ensaiar mais. Mais dias*”

Zé Celso costuma reclamar sobre a falta de tempo para ensaio. Ele gostaria de mais dias na semana para preparar os atores, mas não consegue reunir o grupo, muitos atores não podem estar presentes, o tempo é capturado por jornadas de trabalho, filhos, família, afazeres domésticos. Durante a visita de Hugo Rodas, acompanhei pedidos insistentes de Zé para que Hugo dirigisse e preparasse o corpo dos atores. “*Falta corpo Hugo*”, dizia ele.

Entrevistei Hugo Rodas tentando entender a posição de Zé. As razões dessa negativa sobre o corpo. Hugo, acha a afirmativa de Zé um tanto exagerada, é evidente que poderia haver mais ensaio, isso reduziria o esforço necessário para preparar um espetáculo, deixaria os atores mais disponíveis, mais ligados. Todavia, Hugo aponta: “*A ausência de trabalho corporal também imprime uma característica singular. Zé, gosta do mistério, do inesperado. Sempre que estamos com ele acontecem coisas boas e ruins*”.

Zé repete muitas falas enquanto dirige, fazendo da repetição um método, uma forma de transmitir e assentar conhecimento nos atores. A repetição das falas de Zé, e a repetição das cenas dos atores, está ligada a um aprender que não é entender no cérebro, mas entender nas artérias, nos músculos, nas dobras do corpo, é preciso fazer a palavra penetrar nas brechas do corpo, marcá-lo com fogo. É desse entender pelas tripas que a repetição, nesse caso, trata.

As instruções dadas pelo treinador, durante um combate, são sempre simples e repetitivas ao extremo. Elas invariavelmente consistem em lembrar os fundamentos (manter a guarda alta, avançar depois do direito, bater em séries etc.) e, se for o caso, atrair

a atenção do pupilo para uma falha técnica ou para uma tática mais gritante do oponente. Isso tudo para concentrar a energia mental do boxeador, sem, com isso, conter os automatismos que foram pacientemente criados no treinamento. (WACQUANT, 2002. p.245)

Schechner faz considerações a respeito das formas como são treinados corpos expressivos no Ocidente e no Oriente, seu registro vai em direção às aproximações e distâncias possíveis de serem observadas, comparadas.

[...] as técnicas de “chegar lá”, de preparar o performer para performatizar, são em grande parte as mesmas para o dançarino cervo e para o dançarino do transe balinês ou para o ator interpretando um papel em Nova Iorque: *observação, prática, imitação, correção e repetição*. (SCHECHNER, 2011. p.214)

Ainda que observação, prática, imitação, correção e repetição estejam presentes em vários contextos culturais onde a performance é preparada, muita coisa varia. A formação oriental privilegia a transmissão do conhecimento performático de maneira oral, de geração para geração. Em alguns casos as técnicas são restritas aos artistas que se submetem a longos anos de aprendizagem na arte de representar, como nos casos do nô, butô e da Ópera de Pequim. O Oficina não usa nem corrobora com o termo representação. Os atores do Oficina *viram*, vivem, corporificam desejos.

Os argumentos de Schechner apontam para um investimento bastante generoso das culturas orientais nesse tempo de preparação. No drama nô, os treinamentos começam quando o shite - o protagonista, único no teatro nô que carrega uma máscara - atinge cinco anos de idade e podem durar a vida inteira. O Oriente, em certa medida, também manteve a transmissão oral do conhecimento performático como uma função de escolas tradicionais como a família Kanze, que por gerações transmitiu os ensinamentos de Zeami, sobre o teatro nô. No teatro indiano, a exemplo do Kutiyattam (a forma de teatro mais antiga no país, com registros do século X) os atores iniciantes dedicam ao menos duas horas de preparação e ensaios dos seus personagens, que irão representar durante toda a vida.

A maioria dos atores americanos esperam ansiosamente o momento em que eles “terminaram” o treinamento. Da boca pra fora, valorizam os treinamentos por toda a vida, mas de fato apenas uma pequena fração de atores continua o treinamento depois de deixar a escola de atuação. (SCHECHNER, 2011. p.225)

No Ocidente, o período de treinamento do ator é, muitas vezes menor e menos elaborado do que aqueles praticados no Oriente, havendo uma prioridade do **ensaio** sobre o treinamento. Formam-se atores em períodos curtos (entre um e quatro anos) nas escolas de teatro, cursos e universidades. Os grupos de teatro exploram de maneira mais complexa o potencial do treinamento e dos ensaios, mesclando e mantendo os dois momentos na formação do ator como processo intermitente, que

recomeça a cada novo espetáculo. Esses ensaios e treinamentos perduram através da carreira do ator e de sua permanência em grupos de teatro.

Em culturas como a euroamericana, na qual “originalidade” é valorizada (tão valorizada que os trabalhos são louvados simplesmente por serem “novos”), ensaios são frequentemente mais importantes que treinamento. (SCHECHNER, 2011. p.225)

Durante o período em que estive em campo no Oficina escutei repetidamente o termo ensaio, não presenciei o uso do termo treinamento. Quando as pessoas queriam se referir a um evento específico em que houve a de experimentação ou aprendizado de algo extraordinário, tal como um pisco feito pelas salivas das atrizes do grupo, usaram o termo: experiência. A seguir relato uma dessas experiências, quando participei de uma aula com Mestre Toshi.

Faxina Sensorial

Como parte do processo preparatório para *Bacantes*, fizemos uma experiência de Seitai-Ho¹⁵, com o mestre Toshi Tanaka¹⁶. Essa atividade foi aberta ao público e dela também participei.

Chegando no teatro, os atores e atrizes conversavam descomprometidamente com o público que participaria da atividade. A maioria vestia roupas confortáveis e estava descalça. A chegada de mestre Toshi foi comemorada alegremente, parecendo que ele já era conhecido de algumas pessoas, mas ainda não havia estado no Teat(r)o Oficina.

Mestre Toshi é uma figura carismática, com aproximadamente 45 anos, sorridente, de estatura mediana, com tônus corporal e postura muito ereta, contrastando com seu jeito extremamente delicado e andrógino. Tudo combinando com sua indumentária, uma espécie de quimono verde, que aparentava muito conforto e mobilidade, fazendo-se notável e elegante.

Falando uma mistura de português com japonês, mestre Toshi deixava entrever sua chegada ao Brasil como algo não muito longínquo. Sua sensibilidade e observação apuradas não tardaram a aparecer e assim que desceu a rampa do Teat(r)o, disse sorridente: “*a rampa vai descendo, parece querer entrar no centro da terra. Muito gostoso*”.

¹⁵ *Seitai-ho* é uma educação corporal de origem japonesa elaborada por Haruchika Noguchi na primeira metade do século xx, com o objetivo de sensibilizar os corpos para que sejam capazes, por si mesmos, de resgatar a força instintiva, ordenar seus corpos e viver plenamente o processo de crescimento natural. *Sei* significa equilíbrio correto; *tai* – corpo e *ho* – técnica.

¹⁶ Toshiyuki Tanaka, japonês nascido em Tokyo em 1960, artista performer fugaku, coordenador do projeto Jardim dos Ventos, vice-presidente da Associação Brasileira de Nôgaku, professor de seitai-ho e do-ho licenciado no Instituto de Pesquisas de Educação Corporal em Tokyo e professor da Faculdade de Filosofia Comunicação Literatura e Artes na Puc de São Paulo com notório saber em performance.

Proponho a volta, através do teatro, a uma ideia do conhecimento físico das imagens e dos meios de provocar transe, assim como a medicina chinesa conhece, em toda a extensão da anatomia humana, os pontos que devem ser tocados e que regem até as funções mais sutis. (ARTAUD, 1934. p.91)

Mestre Toshi reforçou o pedido para que ficássemos descalços e nos disse que, como primeira atividade, limparíamos o chão do teatro. Rapidamente foram providenciados panos limpos e baldes de água. A limpeza seria feita quase de maneira ritual. Quatro baldes foram posicionados na porta do teatro, e cada balde organizava uma fila de pessoas. Em duplas, deveríamos umedecer os panos, torcê-los e seguir pela lateral da pista¹⁷. Ao entrar na parte de madeira da pista nos ajoelhávamos, e, em sincronia com o/a parceiro/a fazíamos o seguinte movimento: ao mover o pano para a esquerda, deveríamos mover juntos e na mesma direção as panturrilhas e pés, através de um suave deslizamento dos joelhos. Depois da limpeza da faixa de pista que ocupávamos, deveríamos empurrar os quadris para trás com os braços e assim acessar uma nova faixa a ser limpa com o mesmo gestual. Após quatro ou cinco gestos de quadril levantávamos para lavar os panos e recomeçar o processo em um espaço de pista ainda por limpar.

Esse modo de limpeza me trouxe uma comovente sensação de beleza, advinda da sincronia e da economia de gestos, qualidades que juntas transmutavam aquela tarefa em algo semelhante a uma dança. O trabalho cotidiano como dança.

Uma limpeza de chão que ao mesmo tempo limpava o nosso gestual.

O modo como a filosofia oriental dá importância aos afazeres domésticos e cotidianos contrasta com nosso preconceito em relação a tarefas desse tipo. É por meio dos afazeres repetitivos e cotidianos que se reconhece que a vida é um ciclo de repetição. Todavia, com a sutileza de compreender repetição não como movimento perpétuo de fazer o mesmo e o estagnado, mas como movimento infinitesimal de transformação; uma percepção que compreende que nada pode ser repetição quando ocorre em um cosmos em constante movimento.

Em seguida, partimos para uma limpeza do chão com quadril elevado, pernas semiabertas, tronco inclinado em direção ao chão, braços esticados segurando o pano no chão em frente ao nosso rosto, de modo que, com uma torção da esquerda para a direita, pudéssemos cobrir toda porção de pista sobre a qual apoiávamos nosso peso. O movimento de deslocamento para uma nova porção de pista a ser limpa era feito por um impulso das mãos que projetasse, por meio de um leve salto, os quadris e pernas para trás.

¹⁷ A pista, nesse momento estava composta de madeiras, seu entorno é fixo e feito de cimento.

Depois da limpeza demos início à secagem do chão. Deslizávamos com os panos sob os pés, ora em um movimento de cima para baixo, ora de baixo para cima. Além de ser uma brincadeira descontraída e alegre, esse movimento reforçava em grande medida a percepção das características do chão, suas irregularidades, aclives e declives. Mestre Toshi, por várias vezes chamou nossa atenção para que através dos pés, fôssemos capazes de perceber as diferenças entre o cimento e a madeira, as qualidades sensíveis de cada material, sua aspereza, sua temperatura, a agressividade do cimento e a suavidade da madeira.

A prática de Mestre Toshi me pareceu intimamente ligada aos escritos recentes de Ingold (2015), quando este aponta para a necessidade da recuperação das qualidades sensíveis dos pés, partes do corpo que desde a idade média foram confinados no interior de calçados que ignoram a possibilidade de produção de conhecimento e experiência advinda dessa região, atribuindo a ela apenas a capacidade de deslocamento e apoio do restante do corpo. Como Ingold descreve, são inúmeros os exemplos de aprendizados e experiências que os pés podem nos legar, desde a localização, a orientação, a emoção e a memória, até o paroxismo das habilidades daqueles que, por nascerem sem as mãos ou as perderem em acidentes, usam os pés para comer, atirar, pegar objetos, escrever, cortar lenha, colocar o chapéu, e todas as infinitudes de coisas que quando estimulados os pés são capazes de realizar.

Nossa vivência abriu limites aos usos dos pés e nos conduziu a uma visão que deveria ser guiada pelo desejo, o desejo de captar aquilo que estava próximo, em seguida aquilo que estava a uma distância média, passando àquilo que estava longe. E mais, uma abertura do campo de visão que desse conta da extensão do olho, usando visão central, periférica, percebendo aquilo que estava a cima e a baixo de nós.

Todavia, o que me chamou atenção foi mestre Toshi nos fazer enxergar com os olhos, o umbigo e a coluna. Um modo de ver sensitivo. O primeiro passo foi nos conduzir a um realinhamento da coluna, por meio de movimentos da cabeça e do quadril deveríamos encontrar um centro por onde sentíssemos correr com liberdade o nosso fluxo sanguíneo e energético. Achando esse ponto, cujo indicativo seria uma leve sensação de equilíbrio e bem-estar, deveríamos abrir os outros olhos do corpo e incitá-los a ver. Essa experiência de alargar as margens do olhar me conduziu a uma relação mais sensorial com o espaço.

O olho do umbigo despertou um orifício de percepção das escuridões, um olho inconsciente, ligado ao oculto do cosmos, à intuição. Guiado por esse olhar, senti meus pés úmidos e frios, uma

sensação semelhante àquela de quem caminha em uma área alagadiça e se aproxima de um rio. Foi por meio dessa visão umbilical que descobri que embaixo do Teat(r)o Oficina corre um rio, Rio Oxun, tema de que tratarei mais adiante.

Já o olhar da coluna parecia estar ligado a um mundo andrógino, às partes rígidas do teatro, seus ferros, fios, às raízes de árvore, aos escombros de concreto, os prédios ao redor, a tudo aquilo que se fundia, misturava, emergia do chão para o céu e do céu para o chão. Um olho feito de osso, e que, portanto, parecia ser capaz de observar uma vida muito mais antiga que a da carne, um olho mineral, capaz de ver as eternidades e os seres que nela habitam, os seres duros, aqueles que não conhecem o apodrecimento e a morte.

Para além desse exemplo de um sentido ampliado, ou redesenhado, mestre Toshi manteve sempre ativa uma postura integral diante do corpo, ampliando as percepções das conexões entre quadris, pés, visão, respiração e interação com os colegas.

Foi nesse ambiente de interação que nos conduziu para o último exercício, uma experiência com leques. Cada participante recebeu um leque de tamanho médio, a maior parte deles redondos e com hastes inferiores, no modelo tradicional japonês. Começamos nos abanando suavemente, desfrutando do prazer da leve brisa produzida, reestabelecendo a respiração a uma frequência conhecida e presente nos momentos de repouso.

Mestre Toshi nos orientava sobre a importância da troca do ar no interior do corpo. Trocar o ar seria trocar ideias, clareá-las, arejá-las, movê-las. Passamos da auto-abanação para uma ação coletiva de abanar uns aos outros, trocando olhares, levando o máximo de prazer tanto ao ar que movíamos quando ao nosso gesto, buscando delicadeza e beleza nessa atitude. Passamos a abanar o espaço, as arquibancadas, os cantos, as cadeiras, janelas, vãos, aberturas.

Mestre nos orientava a abanar na tentativa de deslocar o ar para cada vez mais longe, desde o teto ao chão, da porta à última parede. Uma limpeza em outro nível de matéria, uma leve brisa foi tomando conta do teatro, os corpos foram assumindo uma leveza no gestual, os corpos borboleteavam pela pista.

Nesse momento, comecei a enxergar minúsculas bolinhas de cor azul fluorescente se movendo por todos os cantos. Elas pareciam elétricas, era difícil focar a visão em qualquer uma delas, uma vibração conduzia seus movimentos. Passei alguns minutos imerso em torno delas. Assim como apareceram, sumiram.

Finalizamos o exercício acariciando nosso próprio corpo e buscando compreender as diferenças entre o corpo com o qual havíamos chegado ao teatro e aquele posterior aos exercícios. A maioria dos adjetivos transitou entre: leveza, tranquilidade, equilíbrio, harmonia e calma.

Essa experiência com Mestre Toshi vai assim na direção de outras que busquei abordar na composição de um corpo que não termina na pele, que é composto e atravessado por diferenças e potências.

Quanto custa?

Durante o campo, por várias vezes precisei ir de carro para os ensaios, pois previa que não sairia de lá em horário de funcionamento das linhas de ônibus ou metrô. Das poucas vezes que arrisquei precisei contratar serviços de transporte particular, condição que elevava muito os custos de pesquisa. A dedicação de tempo e recursos necessárias para estar presente no Oficina me impossibilitaram de fazer uma temporada como ator em *Bacantes* 2016.



Croqui do meu rosto com o modelo de maquiagem que deveria usar no primeiro ato de *Bacantes*. Foto: Ruan Azevedo, 2016.

Esse modo de funcionamento singular acaba impondo um recorte de pessoas que são capazes de atender às flexibilidades necessárias a esse pertencimento. Não resta dúvida que o Teat(r)o Oficina abarca a diversidade, mas quem permanece? Quem é capaz de arcar com os custos de ficar?

Estive em companhia de pessoas que por mais diversas que fossem em suas características físicas, sexuais, de gênero, idade, origem e cor, mantinham hábitos de alimentação, deslocamento e

moradia de uma classe média urbana. No critério escolaridade possuíam cursos técnicos ou de nível superior, alguns com pós-graduação ou outras especializações. Havia pessoas bilíngues, com experiência de intercâmbio e moradia em outros países e cidades, proprietários de automóveis e celulares tecnológicos, com cortes de cabelos estilizados. Vestiam-se com roupas bem cortadas e de tecidos nobres, muitos adornos, anéis, pulseiras, sapatos e colares, compunham a escolha das indumentárias.

As brincadeiras, momentos de descontração durante uma pausa entre as cenas, recorriam a expressões em outros idiomas, o inglês, francês – *merci, ça va bien, bye bye, baby ...*

Durante um dos ensaios, comprei uma garrafa de vinho, pela qual paguei algo entre 20 e 30 reais. Algumas pessoas beberam comigo, outras pela imagem impressa na garrafa já descartaram a oferta. Uma atriz, em especial, bebeu direto do copo que estava em minha mão, o que impossibilitou a identificação da marca. Mas após o gole fez questão de me dizer com uma careta de desgosto: “*Desse vinho não bebo!*”

Muitos corpos fazem parte dos espetáculos do Teat(r)o Oficina é verdade. O grupo costuma fazer uma ou duas apresentações a preços populares. Moradores do Bixiga pagam valores menores pelos ingressos, assim como estudantes, idosos e artistas, mas o público em geral é filtrado por um imperioso critério: o preço do ingresso. Em Bacantes as pulseiras de entrada foram vendidas por 60 (sessenta) reais. Essa faixa de preço faz com que o público do Oficina seja majoritariamente branco, de classe média, com corpos, dentes e cabelos muito bem cuidados.

Esse apontamento não tem intenção e nem seria capaz de invalidar a potência do trabalho de militância e contestação social que o teatro Oficina produz.

Não tenho dúvidas de que seja necessário um grande investimento de tempo e o dispêndio de uma quantidade significativa de dinheiro para poder se tornar alguém capaz de *virar* no Oficina. Aos menos *virar* no sentido descrito por Marcelo Drummond e na potência deseja por Zé Celso. Tal como no candomblé, pegar o santo no terreiro eletrônico do Oficina, demanda tempo e pode custar caro.

Lua e fio terra

Faltando quatro dias para estreia os ânimos estavam acalorados. Muita ansiedade, a exaustão dos estudos e dos ensaios, a correria da produção e a falta de ritmo do espetáculo, foi tudo fermentado por um ensaio feito sob o efeito de ayahuasca, no dia 17/10/2016.

Todos vestiam roupas brancas e comiam frutas. Houve um banho de ervas feito pouco antes do começo do ensaio-rito. As pessoas se banhavam no jardim com pequenas porções de água retiradas de uma bacia contendo a mistura com folhas de hortelã. Me informaram que poderia ser qualquer outra erva, menos arruda, porque essa espantaria Exu do teatro.

Revisando minhas notas de campo sobre esse dia, encontrei o seguinte comentário: “Primeira vez que cumprimentei todas os presentes com beijo na boca”. Esse gesto marca uma forma de sociabilidade muito característica do Teat(r)o Oficina e de outros grupos teatrais onde estive. O cumprimento com beijo na boca e o uso do termo “*MERDA*” são expressões bastante marcadas desse universo.

Uma pequena digressão. Dias antes, ao chegar ao teatro havia encontrado três atores sentados no banco que fica em frente à porta. Ao cumprimentá-los, agi como de costume entre meus pares, ou seja, com um beijo no rosto seguido de um abraço. O cumprimento foi recebido por todos. Em seguida parti em direção ao banheiro. Logo que me afastei, chegou um outro conhecido do grupo, ele cumprimentou a todos com beijos na boca e gestos efusivos. Ouvi do banheiro: “*É assim que se chega no Oficina*”, seguido de risos. A partir desse dia passei a tentar cumprimentá-los do modo esperado.

De volta. As pessoas que fariam a distribuição e acompanhamento do ensaio com ayahuasca haviam chegado. Um homem e uma mulher. A mulher foi chamada de Lua e se mostrou conhecida do grupo; o homem não se apresentou. Uma grande roda se formou e algumas orientações foram passadas. Pediram para pessoas que tomariam o chá pela primeira vez se apresentarem. Informaram que poderia haver reações como vômitos e vontade de evacuar, e que os responsáveis pela distribuição estariam ali no canto à disposição para ajudar.

Cada dose do xarope de ayahuasca sairia por 30 reais. Abriram um grande vidro e começaram a distribuição do líquido em copos de café. Algumas pessoas solicitavam doses ainda menores, ao passo que outras pediam porções maiores. Fui interpelado por um dos acompanhantes se tomaria a minha dose, agradei e disse que dessa vez não. Eu ainda não havia tomado ayahuasca. Fiquei apreensivo, imaginando que a minha presença ali, sob o efeito do chá, poderia ser um motivo de desconforto e transtorno para o grupo. Recusa que não passou despercebida, imediatamente fui interpelado: “*Antropólogo não toma?*”

Nos primeiros trinta minutos tudo ocorria como de costume, ou seja, atores tentando corporificar pequenos fragmentos do texto, ensaiando alguma música, um pedaço da peça sendo

repetido exaustivamente para alcançar as orientações que Zé Celso propõe, pessoas tentando decorar seu texto, provando figurinos, manuseando objetos cênicos, entre outras coisas.

Logo me chamou atenção os corpos com transpiração acentuada. Em seguida vieram os primeiros efeitos do chá. Algumas pessoas começaram a caminhar desordenadamente, outras dançavam e sorriam. O ensaio foi alargando seus contornos, estávamos navegando em mar aberto. Os corpos flanavam, pavoneavam, sorriam alegremente, um clima de paquera aqueceu os ares, alguns atores que já estavam me rodeando há semanas vieram beber da minha garrafa de água como se nela estivesse contido um vinho raro. Deliciaram-se tanto, que Sergio, um ator mais velho, veio puxá-los pelos cabelos e os arrastou de volta para a pista. A essa altura eu também suava excessivamente, procurei respirar de maneira mais profunda e manter a calma. Alguns minutos depois outras pessoas começaram a chorar copiosamente, muitas foram se sentando nas laterais do teatro, outras percorriam sem destino certo.

Uma atriz sofreu uma lesão no tendão de Aquiles, mas não consegui acompanhar como aconteceu. Outras pessoas vieram ajudar. Ela ficou sentada o resto do ensaio. Soube posteriormente que a lesão fora grave, rompimento do tendão, sendo necessária uma intervenção cirúrgica. Meses depois a vi retornar aos ensaios.

As pessoas que sentiam de maneira muito intensa os efeitos da ayahuasca eram levadas a sentar encostadas no tronco da *árvore cisalpina*¹⁸. Cíbele Forjaz, iluminadora, foi uma delas. Sobre a experiência, disse: “*Foi nesse dia que percebi que o Teat(r)o Oficina não possui um fio terra.*” Risos. De alguma maneira Cíbele deu a entender que seria essa a função da árvore, filtrar as sobrecargas de energia para o solo.

Lua a mulher que trouxe a ayahuasca para o grupo, ajudava pessoas muito debilitadas pelos efeitos do chá enquanto usava um gestual idiossincrático: cruzava um dos braços atrás das costas, fechava a mão com três dedos e apontava o indicador e médio para o chão, produzia estalos com os dedos e falava muitas palavras que não fui capaz de ouvir. Após deixar a pessoas próxima da árvore ou outro lugar confortável, ela seguia pelo teatro repetindo o gestual anterior. Enquanto caminhava balbuciava palavras e estalava os dedos da mão livre.

¹⁸ A árvore cisalpina fica no centro do jardim que compõe o teatro. Nas narrativas e ações do grupo ela é tratada como um totem. Nela são feitas oferendas, libações, enfeites e pedidos de proteção. É atrás do tronco da árvore que está o assentamento de Ogum, orixá da guerra, orixá de Zé Celso e orixá protetor do teatro.

Igor Martins, designer de objetos cênicos, tomou o chá nesse dia e me deu o seguinte relato: “*eu senti muito, mas muito calor, parecia que estava próximo de uma fogueira. A Lua me disse que isso estava acontecendo porque o Teatro Oficina é um polo de captação de energia muito potente*”.

Uns poucos atores tentavam seguir com a montagem da peça, mas a maioria ficou sentada ou deitada em algum canto por duas ou três horas. Ouvi Zé Celso dizer que não toma mais ayahuasca por conta de seu coração – ele usa marca-passo – mas que estava na viagem junto, que naquele momento estava vendo as bolinhas de energia flutuarem pelo espaço. Nesse dia não vi as bolinhas, mas no episódio anterior, quando participei dos exercícios com mestre Toshi Tanaka fui surpreendido por elas. Eram lindas, minúsculas, incontáveis, coloridas de um tom azul cintilante.

O ator Kael Studart veio com uma bacia de água, lançando pequenas porções de água nas pessoas que encontrava pelo caminho. Lançou gotinha de água em Zé Celso, lançou mais algumas borrifadas leves em Hugo Rodas. Quando chegou próximo a mim, lançou a bacia inteira de água sobre meu corpo. Zé Celso, vociferou: “*Para já com isso! Está molhando as cadeiras*”. Fiquei ensopado.

O depois de várias horas o ensaio foi lentamente recuperando seus contornos, as pessoas retomando suas posições. Tudo seguiu bem até a cena clímax da peça, quando Agave arranca a cabeça de Penteu. Nesse momento, houve um desentendimento entre a atriz e o ator dos respectivos papéis. Ele reclamou que ela havia batido nele. Ela retrucou que ele estava com *medinho* e *frescura*. Os dois foram se aproximando, a discussão foi crescendo, houve uma troca de empurrões, os dois partiram para agressão mútua. A atriz recebeu um empurrão violento que a fez voar de costas e bater com a cabeça no chão. Isso gerou reações de todos os lados. Foi uma confusão.

O ator disse que não faria mais o papel, porque não contracenaria com uma atriz que não sabe atuar. Ele gritava: “*se não tem catarse, não tem teatro*.” Ela gritava: “*Mimado!*”. O ator saiu de cena e foi buscar suas coisas para ir embora. Zé pedia ajuda dos atores e atrizes que tentaram inúmeras vezes chamar o ator de volta para a cena, sem sucesso. Algumas pessoas faziam preces e outras estralavam os dedos como quem afasta uma coisa ruim de próximo de si. Outras lembravam a data da estreia.

Longos minutos depois o ator retornou, mas com a condição de que a atriz não tocasse no corpo dele. O ensaio foi finalizado rapidamente.

Dias depois, em conversas descontraídas, ouvia das pessoas: “*Foi naquele momento que Bacantes baixou! Ali a energia da peça tomou conta do teatro.*” O mesmo conflito que a tragédia narra, o duelo entre mãe e filho, aconteceu entre os atores dos respectivos papéis. Essa estratégia já esteve presente em outros contextos. Não representar. Viver, *virar*.

Essa não foi a primeira vez que os conflitos cotidianos que o grupo enfrenta são relacionados às montagens de espetáculos. Durante os *Sertões* o mesmo foi dito. Era uma peça sobre guerra, logo a guerra se instalou nas relações cotidianas do grupo. Durante os *Sertões*, muita briga acontecia. A peça fez a energia da guerra presente. Essa energia e os conflitos foram atenuados com as montagens seguintes. E assim como veio, se foi.

Algo análogo se passa em relações que extrapolam a equipe, alcançando a conjuntura política, que é sempre incorporada de algum modo. Nas palavras de Marcelo Drummond:

Eu acho que a situação que a gente tá vivendo no Brasil dialoga muito com a parte reacionária. Eu não tô falando só a política Fora Temer. Eu tô falando dessa reação de tantos, de tanto conservador, tá popular querer proibir as coisas, querer se meter na vida dos outros. [...] eu acho até que a peça dialoga demais com isso. Entre uma coisa libertária, uma vida libertária, ou uma coisa que é o cara mandando, tudo regrado.

Assim como os conflitos presentes nas relações entre pessoas são associados à peça que o grupo está montando, a própria peça também assimila os conflitos sociais que a cidade, o país e o mundo encenam. Essa estratégia não afasta os conflitos, faz deles fonte de energia para alimentar a produção do grupo.

Eu acho que a peça dialoga com isso, porque ao mesmo tempo que tem tanto conservador falando na internet, no facebook. Agora, porque quem não é, fica com preguiça. Eu fico com preguiça de ficar respondendo, pra quê? Então, não é que eles são maioria, eles ficam é bradando demais. E (...) Mas o retrocesso é querer se meter na vida dos outros, isso que eu acho um problema.

A estratégia do grupo diante dos conflitos não passa por posicionar-se de maneira discursiva, mas através da ação. Atuação. Ato-ação. Um enfrentamento corporal, coletivo, de onde ressoam vozes múltiplas. Em vez de ordem e progresso, libido.



Manifestação: veta torres, fica Oficina! Foto: Janiffer Glass, s/d.

Este capítulo buscou remeter a esse investimento, que é sobretudo existencial e sensorial, e se dá durante os ensaios.

(...) Esqueçam o ringue: é na penumbra anônima e banal do salão de treinamento, ao mesmo tempo refúgio e oficina, que se forja o combatente. (WACQUANT, 2002. p.273)

2º Ato: Bacantes, bois e outras passagens

Neste capítulo, seguimos com o fazer corpos nos ensaios, mas procurando os traços dessas relações nos camarins, nas pinturas envolvendo maquiagens, nas passagens de *Bacantes* em que ritos de passagem e conflitos emergem com força e onde o percurso de *virar* não diz respeito apenas ao trabalho do ator, mas envolve o espaço, as trocas e o próprio fazer antropológico desta pesquisa.

Virar antropólogo, neste contexto, aparece implicado de maneira significativa no conjunto de relações que foram ativadas durante o campo, pois tanto quanto a representação do outro é evitada pelo grupo Oficina em favor da estratégia de *virar*, a antropologia praticada nessa escrita segue na mesma direção, evitando representar o outro. Estamos mais interessados em *virar* com o outro, propondo uma etnografia que englobe choques e experiências vividas no campo, *com* o Oficina. Enquanto me mantive atendo em compreender o movimento dos corpos no *virar Bacantes*, o grupo também esteve atendo ao meu movimento de *virar* antropólogo. Se vasculhei o Oficina, o Oficina também me vasculhou. Cada qual a seu modo e com suas ferramentas produzimos antropologias. Foi uma via de mão dupla, um cruzamento dos olhares.

Maquiando deusas, onças e evangélicas



A atriz Vera Barreto Leite corporificando a deusa Hera. Foto: Jeniffer Glass, s/d.



Chifres com adorno de palhas usados como pênis no figurino dos Satyros. Foto: Ruan Azevedo, 2017.

Os camarins foram os últimos lugares durante o campo em que meu acesso foi permitido ou tolerado. No teatro Oficina eles estão localizados nos pisos superiores. São três no total, sendo dois no terceiro andar, em lados opostos do teatro, um aos fundos e o outro a cima da porta de entrada. O terceiro é acessado por uma escada, localizada no canto esquerdo do segundo camarim, também aos fundos.

O camarim da frente, acima da porta de entrada abrigava atores com menos tempo de casa, menos idade e alguns músicos. O camarim dois, aos fundos, tinha um trânsito de atores mais consolidados no grupo, mais velhos e com personagens mais emblemáticos ao longo da peça. O camarim três, onde não ousei subir, abrigava os atores mais antigos do Oficina e que corporificam os personagens centrais de Bacantes, tais como Camila Mota, Vera Barreto Leite, Marcelo Drummond, Zé Celso, Joana Medeiros, Ricardo Bittencourt, Sérgio Sivieiro, Silvia Prado, Fred Steffen e Catherine Hirsch.

Acessar esses espaços não foi simples. Primeiro porque eles são íntimos. Um dos poucos espaços do teatro Oficina, onde predomina uma arquitetura da exposição, em que senti oculta e veladamente a sensação de compartilhar da intimidade das pessoas. Essa privacidade não se faz por meio de paredes, limites de acesso ou outras barreiras tradicionais, mas por olhares atentos e outros pequenos incômodos corporais, tais como uma torcida de nariz, um bochicho, uma pessoa que logo

veio me pedir ajuda apenas para me retirar de lá fortuitamente, insinuando que ali não se deve transitar a qualquer momento.

No camarim, os atores revelam suas fragilidades e incômodos, comentam suas inseguranças, ali segredos são trocados. Antes da estreia, tendo a peça 6 horas de duração, um dos atores dizia estar se sentindo péssimo, com dores e vontade de deitar, enquanto era maquiado. Os corpos estão nus no camarim, quando saem do chuveiro, quando chegam apressados e se despem, quando cortam as unhas e escovam os dentes para dar início aos preparos da cena.

Um corpo em cena no Oficina pode mostrar todas as suas curvas e carnes, mas não estará nu. Para entrar em cena, mesmo sem roupas, muitos preparos são executados: maquiagens, perfumes, cremes, perucas, cuidados com a higiene, adornos, produtos para o cabelo. Nem sequer o olhar ou a respiração estão nus. Isso quando a nudez também não é construída com próteses dentárias, silicone, hidrogel, botox, academia, tatuagens e outras práticas estéticas de elaboração corporal. A nudez não revela os esconderijos da carne.

A primeira oportunidade que obtive para acessar esse espaço se deu durante os ensaios da segunda temporada de *Bacantes*. Recebi um e-mail de Zé Celso, me enviando o texto adaptado da primeira temporada da peça (1996), seguido de um convite para estar no teatro em data e horário marcados. Fui. Quando lá cheguei percebi que estava sendo convidado para os ensaios como ator. Zé havia me aberto as portas para atuar com eles.

Durantes os dias que seguiram, tivemos ensaios recorrentes, no segundo deles fui informado que deveria conversar com Patrícia Boníssima, maquiadora, no camarim. Patrícia me recebeu sorridente, com olhos pintados de preto e uma boca cor de vinho. Em sua cintura, uma espécie de faixa com encaixe para vários utensílios. Em seu corpo estavam pendurados pinceis de vários formatos, cores e tamanhos. Ela me perguntou se eu sabia me maquiar. Respondi que o básico eu seria capaz. Ela seguiu me orientando onde encontrar os primeiros cosméticos e como utilizá-los.

“*Comece pela base*”. Um tipo de tinta que imita vários tons de cor de pele e serve para disfarçar imperfeições, cravos, espinhas, manchas e dar ao rosto um fundo comum onde sobrepor outras cores.

“*Depois faça as sobrancelhas*”. Com um pincel mergulhado em tinta preta eu deveria pintar os pelos sobre meus olhos para dar a eles um tom mais escuro. Quando fiz essa parte, exagerei e ela me orientou a tomar cuidado. Tentei retirar o excesso e não obtive um bom resultado.

Seguimos para a boca, eu deveria pintá-la com um tom de roxo escuro para simular lábios tingidos de vinho. As bordas deveriam ser mais claras e o centro da boca de coloração bem escura. Tentei fazer...

Quando voltei para a pista do teatro, percebi olhares curiosos. Ao passar por Zé Celso o ouvi dizer: “*estou fodido*”. Não sei se a reação foi em decorrência da minha maquiagem. Seguimos ensaiando e fazendo as marcações do texto, bem como aprendendo a cantar as canções.

Silvia Prado, atriz que trabalha com o grupo há vários anos, chegou. Rapidamente guardou sua bicicleta e se incorporou a nós. Quando me viu, teve um ataque de riso. Ela dizia: “*eu não consigo olhar para você*”, e ria. Aproveitei para fazer caretas e cercá-la em tom de brincadeira. Perguntei: Por que? Minha maquiagem está estranha? Ela respondeu: “*Você tem traços muito fortes, não pode carregar a sobrancelhas desse jeito, tá parecendo uma evangélica. Sabe aquelas que nunca se maquiaram na vida e um dia resolvem se pintar e ir num casamento? Para fazer a maquiagem de Bacantes tem que deixar uma coisa mais animal, mais selvagem*”. Rimos juntos.

Mais animal. Esse talvez seja um dos pontos fortes do corpo que faz *Bacantes*, sendo preciso desenredar-se das tramas da fantasia humana para transitar, mover-se entre os animais e os deuses. Encontrar passagens no labirinto, mas sem o fio de Ariadne. Dançar com o Minotauro, incorporá-lo.

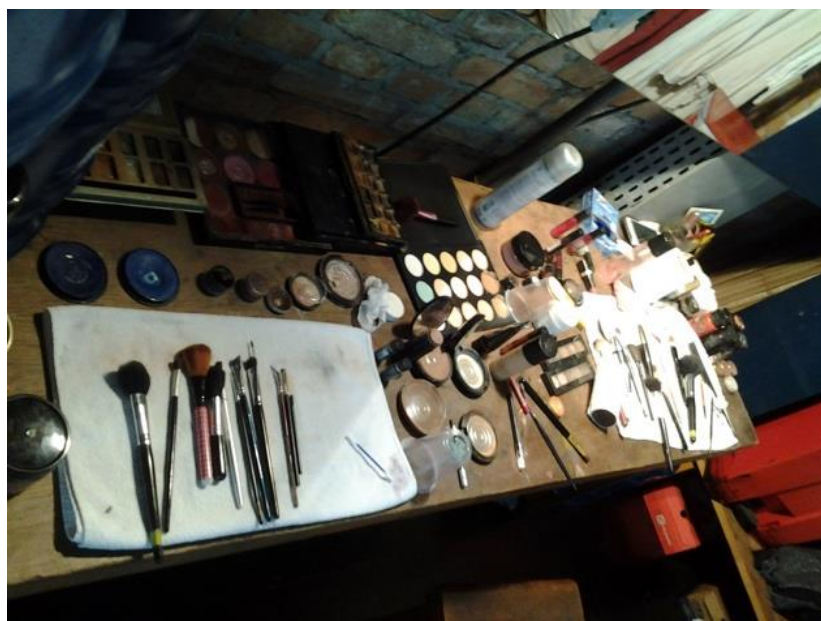
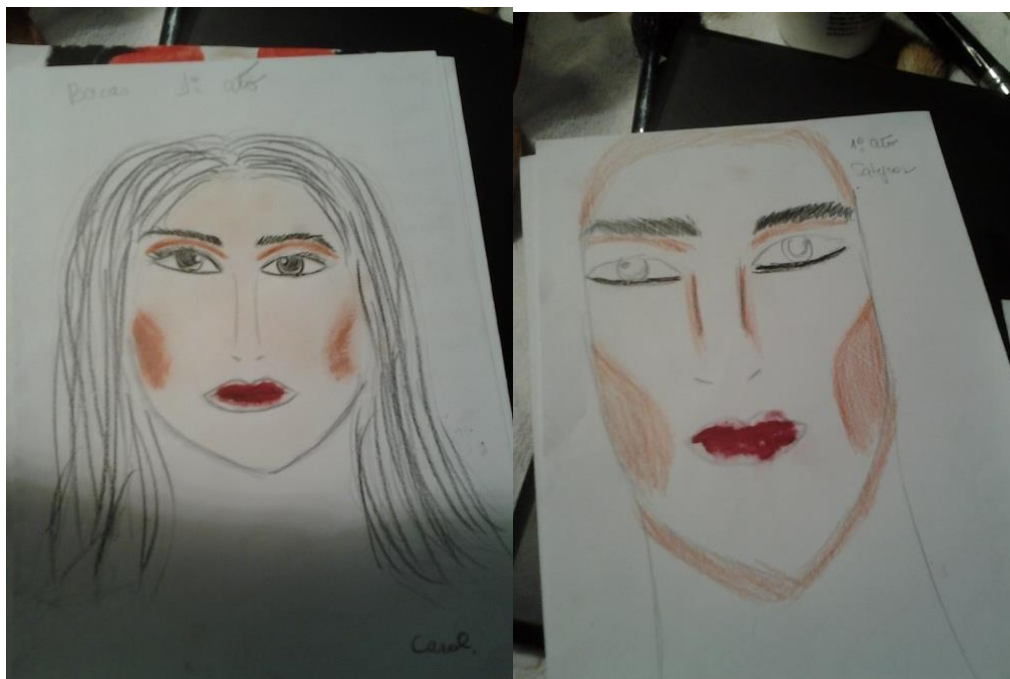


Foto: Ruan Azevedo, 2017.

Achar as tintas e pinceis não é tarefa muito simples. Eles ficam espalhados numa mesa repleta de maquiagens, gavetas, kits, estojos, potinhos redondos com espelhos, entre outros. As

maquiagens dos atores eram divididas por atos. Primeiro ato, maquiagens mais sutis, como essa que tentei fazer.



Maquiagem de bacantes e sátyros, primeiro ato. Foto: Ruan Azevedo, 2017



Segundo ato, maquiagens mais carregadas com detalhes nos olhos e adornos nos corpos.

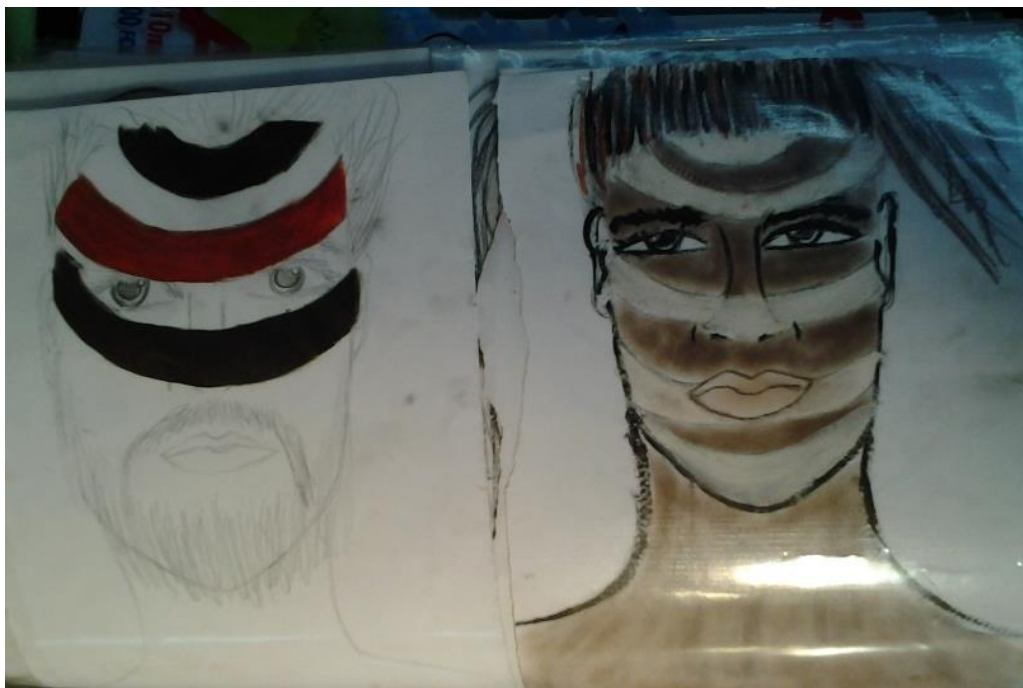


Foto: Ruan Azevedo, 2017.

Terceiro ato, maquiagens muito elaboradas, com traços, cores e adornos muito expressivos, formas geométricas, grandes colares, penas, cocares, amarrações de ossos, palhas.

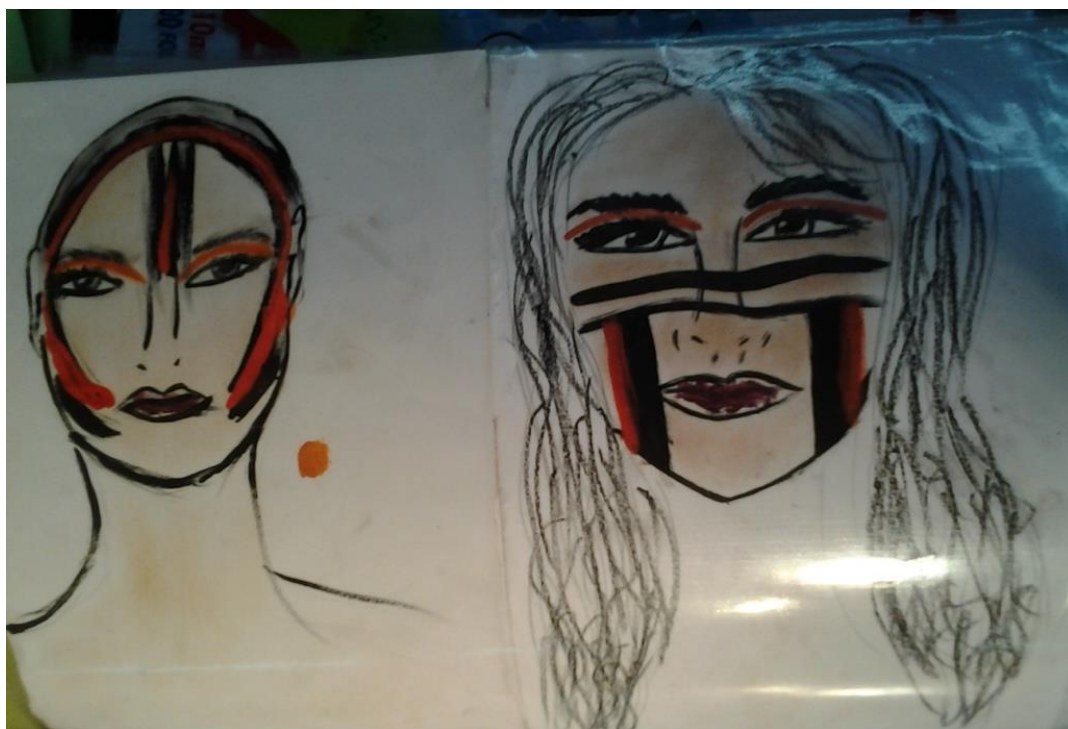


Foto: Ruan Azevedo, 2017.



Foto: Ruan Azevedo, 2017.

O camarim surge no Oficina como espaço das metamorfoses, onde corpos energizam corpos. Tintas feitas de matéria-prima animal, cores oriundas do mundo dos insetos, ossos, unhas de antas, chifres, flores, espadas de São Jorge, palhas. Os corpos pavoneiam nesse espaço. Os espelhos refletindo imagens por todos os cantos contribuem para as multiplicações. Os corpos vão tecendo novos contornos, distorcendo suas linhas, ativando potências e conjunções.

A atriz Camila Motta passou por mim nua, tingida de vermelho intenso, apenas com uma larga faixa preta atravessando os olhos. Uma imagem eletrizante. Perguntei por que aquela pintura. Ela respondeu: “*Quando fomos apresentar a peça no Pará, descobrimos com moradores de lá que também podemos ser índios*”.



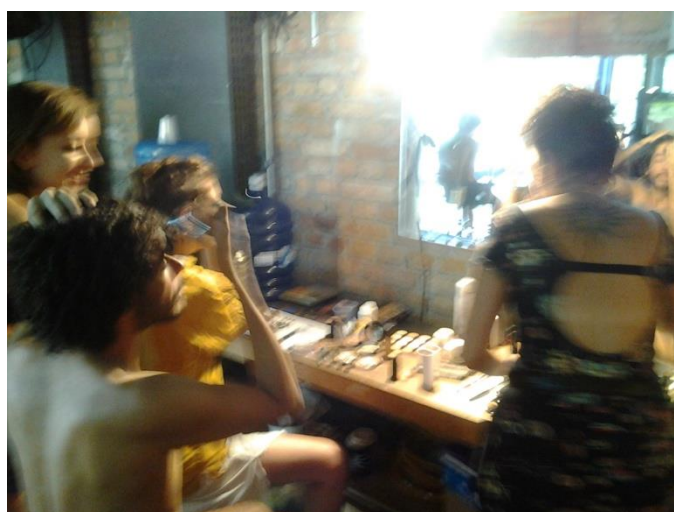
Atriz Camila Guerra e músicos com capacetes de coribantes. Foto: Jeniffer Glass, s/d.



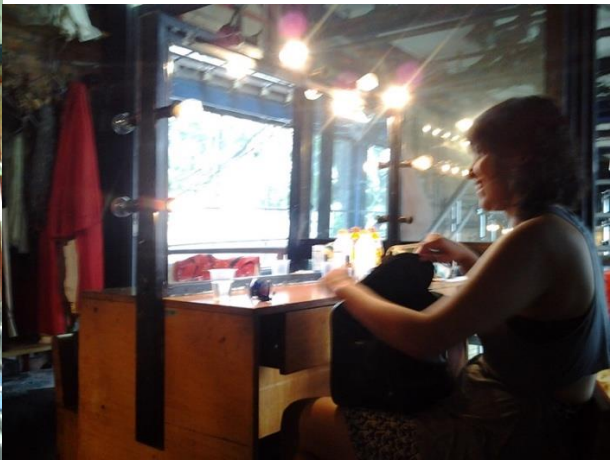
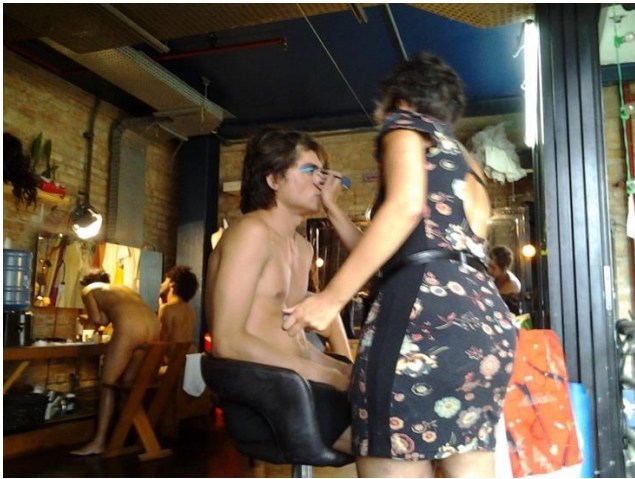
Adornos de unha de anta. Foto: Ruan Azevedo, 2017.

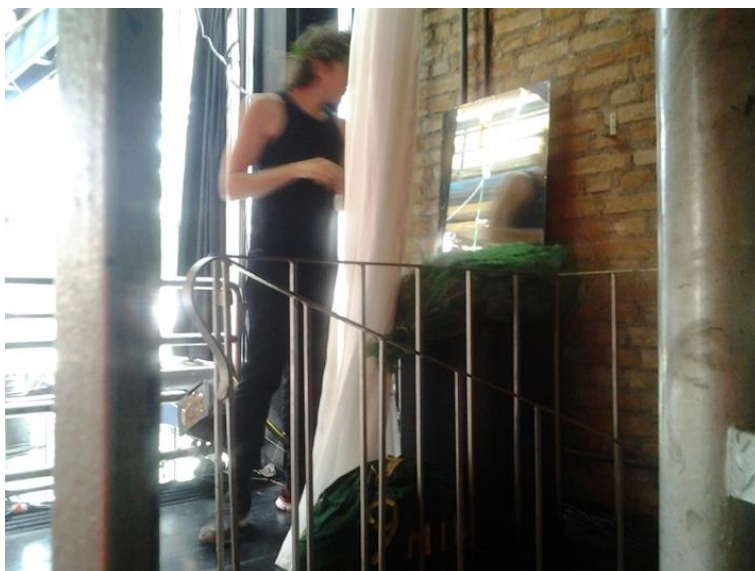
O pintar-se como ato guerreiro e metamórfico. É pintando-se que se acha a coragem necessária para entrar em cena. É pintando-se que se chamam as divindades para habitar e dançar nos corpos. O ator, assim como filho de santo, enfeita e prepara seu corpo para ser cavalo¹⁹.

Pintar-se, nesse contexto do Oficina, adquire os contornos de ativar potências. Pintar-se de bacante não é enfeitar-se de bacante, mas ativar em si potências e contornos. É chamar o santo. É *virar*. Pintar-se, assim como para os ameríndios é experimentar devires. É inscrever na pele e no corpo a passagem das outridades; pintar-se é um dos velhos caminhos por onde transitam as multiplicidades.



¹⁹ Referência das religiões afro-brasileiras para os corpos que recebem as divindades e dançam nos terreiros durante as festas.







Preparativos no camarim para estreia da segunda temporada de *Bacantes*. Fotos: Ruan Azevedo, 2017.

A última imagem dessa sequência do camarim é composta pela atriz e cantora Carina Iglesias se maquiando e ao seu lado estão uma taça de vinho e um cartaz de *Bacantes*. Esses dois elementos: *Bacantes* e o vinho podem nos apontar para uma trilha das metamorfoses que o Oficina mobiliza.

Consideremos os três grandes estratos relacionados a nós, quer dizer, aqueles que nos amarram mais diretamente: o organismo, a significância e a subjetivação.

A superfície de organismo, o ângulo de significância e de interpretação, o ponto de subjetivação ou de sujeição. Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo — senão você será um depravado. Você será significativo e significado, intérprete e interpretado — senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado — senão você será apenas um vagabundo. (DELEUZE & GUATTARI, 2008. p.20)

O corpo performático que o Oficina compõe transita e vasculha por entre as metamorfoses. Ele não se fecha nos contornos do sujeito, ao invés disso se move em direção à abertura da subjetividade para expressar as intensidades que o atravessam. Nesse caso essas intensidades estão ligadas a *Bacantes* e as metamorfoses de Dioniso.

Bacantes

Palavra que no grego arcaico significa: aquela que foi tomada de um delírio sagrado (BRANDÃO, 1986). Segundo Levi-Strauss (1955c), o mito de *Bacantes* trata da elaboração de uma intrincada reflexão sobre o processo de geração de semelhantes na espécie humana, estar ligado a uma contribuição dos dois sexos. Nas estrelinhas do mito, contudo, é possível recuperar também uma complexa elaboração de um tipo de poder que emana dos corpos: as suas multiplicações.

A antropologia vem apontando elaborações de inúmeros povos sobre enredamentos de pessoa/corpo/subjetividade que remetem a multiplicidades em sua composição, de modo a inexistir um ente do conhecimento à priori. A feitura da pessoa implica ação e relações. Ou seja, corpo, subjetividade e relacionalidade enredam-se mutuamente.

Esse movimento também está presente na forma como o Oficina elabora atores. Ao longo dessa dissertação muitos exemplos foram dados de como a preparação do corpo implica na transformação da subjetividade. Yoga, maconha, ayahuasca, *virar* touro, pintar-se são alguns dos muitos caminhos mobilizados pelo grupo para abrir os canais do corpo, bordar as características dos atores para relações internas e externas com outros seres e intensidades.

O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas.

Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. (DELEUZE & GUATTARI, 2008. p.12)

Atuar no Oficina implica em desfazer nossa metafísica e o sujeito que a mantém. O corpo que *vira*, desembaralha essa elaboração no fluxo da ação, retira do corpo a ficção de um a priori e o coloca em relação com o cosmos. Um movimento de fazer corpo/pessoa/realidade por meio dos devires.

Por conta do embaralhamento de categorias que são reiteradamente separadas na metafísica ocidental esse processo suscita um caráter aversivo, perigoso, marginal e ambíguo. Qualquer retomada do poder transformativo que mantém restrito ao sujeito a invenção da personalidade e que, portanto, abale o reforço quase neurótico da identidade, torna-se o centro do problema a ser eliminado. O perigo da loucura. A repressão contra essa retomada está ativa em relação ao Teat(r)o, em constante ameaça de fechamento, cerceamento, perda da concessão, assim como se volta contra as populações que flutuam pelo labirinto do fazer-se, por exemplo os LGBTTTQI+.

Mary Douglas (1934) nos lembra que a humanidade nutre uma certa aversão pela ambiguidade. Seus portadores são associados ao perigo, à desordem, à sujeira. Figuras ambíguas impõe um problema tentador e muitas vezes cruel ao ímpeto de classificação, especialmente em culturas majoritariamente binárias, como a ocidental.

Na contramão dessa aversão, o que o Oficina imprime nos atores é, especialmente, ambiguidade. Pretendo apontar na montagem de *Bacantes* alguns pontos nessa direção.



Zeus dando parindo Dioniso de seu útero-coxa. Foto: Jeniffer Glass, s/d

Esse poder performativo presente nos corpos que se generificam, duplicam, multiplicam tende a ser temido por instituições que desejam controlar a exclusividade de produzir semelhantes (a semelhança nesse caso é marcada pelo modelo da heteronormatividade, cisgeneridade e da braquitude). Esse fenômeno de controle e repressão dá ênfase, especialmente, no controle dos corpos com útero.

Na imagem destacada acima, vemos Zeus parir uma matilha de seres de sua coxa/útero. No mito, isso ocorre porque Hera, sua mulher, ilude Sêmele, sua amante, a manter relações sexuais com Zeus, não enquanto homem, mas na forma de Deus. A concretização desse desejo implica na destruição do corpo de Sêmele, porque Zeus em sua forma de Deus não é feito de carne, mas constituído de fogo ardente. Ou seja, já no mito de *Bacantes* os corpos transicionam entre intensidades, formas e subjetividades.

Sêmele já estava grávida de Dioniso. Para não deixar morrer o filho no acidente, Zeus o retira do útero de Sêmele e o insere em sua coxa. Um homem de útero. Isso implica que quando nasce Dioniso não é um, mas multidão. É celebrado como Deus da multiplicação, do teatro, das ambiguidades e do travestismo.

Bacantes narra em sua tragédia uma revolta dos corpos, um desvio coletivo em direção a um embaralhamento dos marcadores de diferenças, como sexo, gênero, idade, classe, origem, etc. A peça de Eurípedes, estreada postumamente por volta de 405 ac é um texto em que o autor relata aquilo que ouvia dos cantos e ritos de um terreiro de bacantes, na Macedônia. *Bacantes* é um dos

raros fragmentos que narram em detalhes os cultos de mulheres iniciadas nos mistérios de Eleusis que vigorou na Grécia. Vamos esmiuçar o mito e a montagem de *Bacantes* feita no Oficina.

Dioniso é narrado por Eurípedes como um ser andrógino, de longos cabelos cacheados, de corpo delicado e muitas vezes retratado como infantil. Algumas obras de arte retratam Dioniso como mulher (Bustos em terracota, Grécia, sec.IV a.c). Zolla faz a seguinte descrição: “*Nos cultos a Dionísio, o devoto se identificava com todos os aspectos da natureza, tornando-se algo parecido com uma planta hermafrodita, capaz de florescer e dar fruto e, ao mesmo tempo, produzir e receber a vida e a luz*” (ZOLLA, 1981. p. 5).

Os nomes de Dioniso também são múltiplos: Dionísio, Brômio²⁰, Zagreu²¹, Ébrios, Bacco, Erecto, O testiculado, Homem-Mulher, Iaco²², Pyrisporos²³. O próprio corpo de Dioniso é um corpo em performance, ora como criança, ora touro, ora mulher.

Em um pequeno fragmento Brandão (1986) faz um retrato do estado extraordinário que o povo grego atingia ao realizar os cultos e ritos à Dioniso²⁴. Eles traziam como fundamentos o *êxtase* e o *entusiasmo*. Tomados por esses estados, os seguidores do deus atingem através da *loucura* e da *orgia* a potência necessária para ultrapassar o *métron*, a medida do humano.

Os devotos de Dionísio, após a dança vertiginosa, caíam desfalecidos. Nesse estado acreditavam sair de si pelo processo de êxtase. O sair de si implicava um mergulho de Dionísio em seu adorador através do entusiasmo. O humano, simples mortal, em êxtase e entusiasmo, comungando com a imortalidade, tornava-se anér, isto é, herói, um varão que ultrapassou o métron, a medida de cada um. Tendo ultrapassado sua medida mortal, o anér, o herói, transforma-se em hypokrites, aquele que responde em êxtase em entusiasmo, a saber, o ator. (BRANDÃO, 1986. p.137)

Brandão aponta para o fato de os cultos e ritos a Dioniso dilatarem a potência do corpo. A superação da condição humana consistia concretamente na liberação momentânea dos marcadores de diferenças, dos interditos sexuais, tabus, regulamentos e convenções de ordem ética, política e social. Mergulhando seus seguidores na experiência das multiplicidades, “O homem arrebatado pelo deus, transportado para seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano”. (BRANDÃO, 1986. p.135)

²⁰ Pode ser traduzido por “O ruidoso, fremente, o palpitante”.

²¹ “Grande caçador”

²² “Grande grito”

²³ “Nascido ou concebido no fogo”

²⁴ O Deus grego é atrelado à origem do teatro ocidental através de seus coros de Ditirambo - uma canção coral cujo objetivo era, quando do sacrifício de uma vítima, gerar o êxtase coletivo com a ajuda de movimentos rítmicos, aclamações e vociferações rituais.

A subjetividade/corpo/pessoa implicada naqueles que cultuam Dioniso implode qualquer fixação da personalidade, tal como nós, ocidentais modernos, a concebemos. Essa subjetividade é moldada no plano dos fluxos, das intensidades.

Arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do organismo. (DELEUZE & GUATTARI, 2008. p.21)

Os corpos dos atores no Oficina são impulsionados nessa direção, deve-se multiplicar-se, fazer o corpo *virar* outros por intermédio das relações com corpos outros, seres outros, justamente porque esse estado de *virar* não é somente interno. É também *virar* para fora, com o ambiente, é dar impulso a uma multiplicidade dos corpos e do que entendemos por “real”, simultaneamente. Dioniso, assim como o Oficina, quando entra em cena, instaura um movimento que não atinge apenas os corpos dos atores, mas a cidade. A cidade *vira* passagem de ambiguidades, misturas, performances e deslocamentos.

Desde a Grécia essa performance na cidade era motivo de espanto, repulsa e perigo. O culto à Dioniso, enquanto deus(a) das colheitas, das plantações e dos ciclos das uvas, data de muito antes de sua assimilação pelo panteão dos deuses olímpicos. Seu culto era temido e rejeitado pelos representantes dos interesses aristocráticos da polis grega, justamente por embaralhar os marcadores sociais, o poder e a hierarquia social. O culto a Dioniso envolvia mulheres, escravos e estrangeiros. O envolvimento desses não-sujeitos é que tornava insuportável a celebração desse Deus na vida pública da polis. Sua inclusão se deu por volta do séc. VII ac, quando se encontrava fortemente disseminado entre os camponeses, sendo inevitável incorporá-lo ao panteão olímpico da polis, para assim, estender os domínios do império em direção ao campo.

De modo que Dioniso assimilado, ficou sendo o filho de Sêmele (Radical grego que remete à *terra, semente, semear*). Segundo Brandão (2012), Sêmele seria um resquício, uma imagem de feminino, uma Grande Mãe, que ao deparar-se com o poder ascendente do patriarcado olímpico, estruturado na cidade e em sintonia com a democracia grega, foi escamoteado e tornou-se uma “mortal estrangeira”. Vejamos como esse poder transformativo, como esse feminino omitido retorna à superfície no Oficina e nas entranhas do bairro do Bixiga.

Virar Sêmele

Esta peça (Santeiro do Mangue) nos deu a chave para a Criação de “BACANTES” que estudamos 13 anos, e recriamos como Rito da Origem do Teatro, como índios que descobrem o esquecido Mito Original de sua Tribo. Com COROS de Bacãs e Satyros, e protagonistas Deuses e Mortais retornamos ao Teatro ctônico. [Bacantes] É um treino que

passa pelas danças e rituais religiosos de bruxaria Africana, Indígena, Yoga e Tai Chi Chuan – rebolados para os 4 cantos do Universo, mais o Céu e o Inferno, que temos materializado no Oficina, no Teto Aberto para o Espaço Celeste e nos subterrâneos que foram construídos durante “Os Sertões”. (Entrevista com Zé Celso. O olhar do mestre antropófago, 2015. p.15. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57566/60624>)



Sêmele, atriz Camila Mota em cima dos escombros da 1ª sinagoga da cidade de São Paulo. Foto: Jeniffer Glass, s/d.

Nessa foto de Camila/Sêmele, o ângulo dá para a imagem da atriz um enquadramento épico, de um corpo que se eleva além dos prédios da cidade, uma divindade, que por ter os pés ocultos, emerge dos escombros do chão. Os balões fazem as vezes de uvas maduras, mas também de seios negros, seios de escravas, amas de leite, óvulos, sementes que se desprendem de um tipo de deusa da fertilidade.

Os arbustos, antenas e o tirço na mão da atriz fazem a conexão entre o visível e o invisível, capitam as frequências, os sinais, comunicam saberes e lançam fragmentos do mito no cotidiano, recriam narrativas.

Os pés da atriz afundam nos escombros do sambaqui/sinagoga²⁵. Uma mulher, nua e com os olhos pintados com traços ameríndios, no topo de uma sinagoga, afunda no mito da colonização, faz emergir tensões, omissões e descontinuidades que decompõe a narrativa da história oficial. O

²⁵ Os escombros da primeira sinagoga de cidade de São Paulo fazem parte do terreno adjacente ao teatro Oficina, e foram batizados pelo grupo de sambaqui.

Oficina quer contar uma história outra, que passa pela língua das mulheres, por seus corpos e subjetividades.

E mais, os escombros em primeiro plano se contrapõem aos prédios. Essa construção/desconstrução chama atenção para um passado comprimido pela especulação, mas que insiste em manter-se vivo no bairro. Essa imagem que emerge dos pedaços mimetiza, faz semelhança com os fragmentos da história do Bixiga que são arredios e com a imagem de mulher/bacante, que, encarnada em Dioniso, força seu retorno como protagonista na vida social da cidade.

Esse fazer da vida social um espetáculo das multiplicidades também aparece com força em estratégias que o grupo mobiliza para atrair público:

Releitura de Heliogabale e de Tarabumaras. Porque Heliogábalo é Espinosa, Espinosa é Heliogábalo ressuscitado. E os Tarahumaras são a experimentação, o peyotl, este cactus, este alcalóide portador da mescalina. Espinosa, Heliogábalo e a experimentação têm a mesma fórmula: a anarquia e a unidade são uma única e mesma coisa, não a unidade do Uno, mas uma unidade mais estranha que se diz apenas do múltiplo[...]

É verdade que Artaud apresenta ainda a identidade do Uno e do múltiplo como uma unidade dialética, e que reduz o múltiplo reconduzindo-o ao Uno. Ele faz de Heliogábalo uma espécie de hegeliano. Mas isto é apenas maneira de falar, porque a multiplicidade ultrapassa desde o início toda oposição, e destitui o movimento dialético. (DELEUZE & GUATTARI, 2008. p.19)

Heliogábalo foi um imperador romano travesti, que levantou a ira da população por promover orgias, andar com trajes femininos, oferecer grandes quantias em riquezas para mudar de sexo e casar-se com um escravo. Artaud adorava a figura de Heliogábalo por encontrar nele um promotor da vida espetacular que carecia ao teatro europeu. Zé Celso também alimenta o mesmo fascínio e faz as vezes de Heliogábalo tropical, proclamando: “*Cabô a identidade, o ator deve ser um anarquista coroadado, é pra ser Heliogábalo*”.

Essa passagem conclama por um devir-mulher e também elucida uma característica da produção de corpos/pessoas/subjetividades/imagens que o Oficina põe em circulação. Esse construir-se não é dialético, é antropofágico. Não tem redução da multiplicidade em síntese, é devoração da diferença afim de produzir uma diferença outra. Justamente porque o grupo proclama que a redução das heterogeneidades não produz unidade, produz fascismo. Para evitar isso é preciso fazer germinar a multiplicidade, cultuá-la, sagrá-la.

A poucos dias da eleição para presidente (2018), as mulheres do Oficina lançaram um vídeo em apoio ao movimento #ELENÃO, que afronta as posturas machistas, misóginas e autoritárias do

candidato Jair Bolsonaro, em que aparecem cantando uma música de bacantes. A canção convocava Dioniso e as bacantes para estraçalharem Penteu. Ou seja, a estratégia que o grupo de mulheres do Oficina mobilizou contra o machismo foi *virar* bacante. Convocar as bacantes para a cidade.

A estratégia de enfrentamento dos conflitos adotada pelo Oficina é a devoração. Os empresários, Silvio Santos, a Sisan, a polícia, os militares estão sempre presentes nas montagens do grupo e são quase sempre assimilados pelo coro, num rito de devoração. “*Os inimigos alimentam o grupo, dão energia para luta. Todas as montagens que fiz nos últimos 30 anos foram vodus contra a especulação de Silvio Santos, agradeço muito a ele*”, diz Zé Celso.

Em especial uma narrativa feminina vem ganhando força nos últimos anos no Oficina. As imagens que o grupo veicula na internet também estão carregadas dessa estratégia de estímulo e multiplicação do feminino, a exemplo desse flyer utilizado na divulgação de *Bacantes*.



Acervo digital do Oficina. Foto: Autor desconhecido, s/d.

Aqui também há a imagem de Camila/Sêmele. Fragmentos de corpos que energizam, miniaturizam e performatizam a ideia de fazer um corpo a partir de outros corpos. Uma santa em formato de dildo. Uma santa em pose de virgem Maria, mas que enquanto personagem marca o ato da concepção pelo sexo carnal e direto com o Deus, aqui aparece enquadrada dentro de um minarete que ejacula flores. Símbolo da reprodução? Da primavera? Das margaridas? Nas laterais do minarete

chamas, que também se parecem com aberturas e vaginas. Passagens. Misturas. Corpos fragmentados onde são arranjados elementos diversos. Corpos humanos e não humanos misturando suas margens. Um pato relembra o golpe que depôs a presidenta eleita, Dilma Rousseff.

Esse cartaz digital foi feito para uma apresentação de Bacantes, no dia de Natal. Essa celebração do rito de nascimento do filho de um deus e uma mortal, segundo o cristianismo, endossa uma narrativa que diviniza o masculino e lança o feminino “virgem” no plano da natureza. No arranjo do Oficina outra narrativa é evocada, em que as mulheres se elevam ao centro e se sobrepõem ao deus-touro. Uma montagem que animaliza o homem e diviniza a mulher, a destaca.

Dioniso e as bacantes

Dioniso, após ser esquartejado pelos titãs a mando e ao custo do ciúme de Hera, é transformado em bode por Zeus e levado por Hermes para uma caverna profunda, onde será cuidado por ninfas e sátiros até a fase adulta. Quando retorna à Grécia, com destino a Tebas, por onde passa, recruta mulheres.

Mulheres submissas, confinadas em seus lares, viradas pelo transe se descobrem bacantes. Ao chamado do deus largam os afazeres domésticos e os papéis esperados de mulheres para dançarem em êxtase, seminuas, trajando apenas peles de animais (onça e pantera) como vestes, com tirços e pinturas sobre o corpo.

Desacreditado como deus pela família de Sêmele e insultado por Penteu [Governador de Tebas], Dioniso arrebatou as mulheres da família real – Ino, Alctonoe e Agave - e as fez, por meio do transe, assassinares o filho de Ino. As tias esquartejam o sobrinho, pensando que faziam aos pedaços um carneiro.

Tensão entre duas imagens de mulheres gregas, as submissas e as bacantes, que retornam a um estado de potência transformativa, misto de mulher e fera. As bacantes seguem em multidão para as matas do citerrão. Dioniso atrai a cidade inteira para a orgia, impõe a força do baixo corporal na dissolução da ordem. Os fluxos de vinho, sémen, suor, sangue, leite e outros líquidos diluem a narrativa do poder e fazem oposição à solidez e a dureza da vida ordinária. A mesma estratégia é usada pelo Oficina em suas montagens.



Bacantes. Da esquerda para direita: imagem de vaso grego. Foto: Autor desconhecido, s/d. Direita e inferior. Fotos: de Jeniffer Glass, s/d.

As montagens do Oficina são lidas como perigosas por conterem sexo, corpos nus, saliva, vinho, suor, sêmen e outros líquidos e ações que borram as fronteiras dos corpos, traspassam, misturam elementos e pessoas que, para o bom funcionamento da cidade e dos poderes, devem ser mantidos separados.

Em homenagem à Dionísio, percorre-se a cidade com um carro-naval onde um touro enfeitado é transportado em cortejo para ser dilacerado em sacrifício ao deus. Esse evento afunda na história e retorna ao presente como o carnaval, a festa da carne e dos carros alegóricos desfilando na cidade. Quando, por alguns dias, o povo subverte a ordem do trabalho, se entrega ao êxtase, à embriaguez, às orgias, ao embaralhamento dos marcadores sociais de diferenças, em que os homens se vestem de mulheres e as mulheres se elevam ao status de divindades cultuadas pela multidão. Os fluxos de gente, de bebidas, de excreções corporais, amolecem a ordem, diluem o espaço planejado e transbordam as margens da cidade. O carnaval é o momento em que Dioniso passa pela polis.

Zé Celso diz que um dos propósitos do Teat(r)o Oficina é manter acesa na cidade, a chama do carnaval. Seriam as atrizes do Oficina as bacantes de Dioniso? Silva Prado e Camila Mota, em entrevista, contam que quando entraram no Oficina foram tomadas por pessoas perigosas, uma escolha inicialmente temida na família. As duas também contam que ao verem o primeiro espetáculo foram arrebatadas pela vontade de fazer parte do grupo. Camila narra que largou tudo no Rio de Janeiro após uma apresentação do Oficina no Parque Laje e veio para São Paulo decidida a fazer parte do grupo:

Eu cheguei morrendo de medo, achando que eles iam me pegar e fazer uma orgia comigo. Então, fui para a primeira reunião preparada para tudo. Conversamos por um longo tempo, quando a reunião acabou eu pensei: é agora que vai começar a orgia. Mas cada um sentou num canto e todo mundo começou a comer pão com mortadela. Risos.

O Oficina, assim como a festa do carnaval, opera no regime de uma performance temporal, que é ativada eventualmente e com o auxílio de uma série de aparatos, objetos, tecnologias e pessoas. A intensidade dionisíaca visita os corpos.

Gêneros em devires

De volta à Eurípedes e ao mito de *Bacantes*, Penteu, rancoroso pela rebelião das mulheres e a perda de seu poder, traveste-se de mulher. Paramenta-se com um tirço, peles de animais e uma coroa de uvas (ou de espigas de milho) e segue Dioniso, até os morros do Citerão. Penteu, iludido por Dioniso, crer que poderá capturar uma bacante.

O CsO grita: fizeram-me um organismo! dobraram-me indevidamente! roubaram meu corpo! O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito. (DELEUZE & GUATTARI, 2008. p.20)

Se o juízo do deus artaudiano arranca o corpo dos planos de consistências e com isso bloqueia as relações entre heterogêneos pela carapaça do sujeito e da linguagem. A loucura dionisíaca o arrebatava para fora do sujeito, da vida familiar e da linguagem, num retorno para o campo

das intensidades onde a experiência é possível. À revelia do cotidiano, onde os andrógynos são perigosos, temidos, tidos como sujos e mal vistos, sob a influência de Dioniso é exatamente a ambiguidade que concentra o poder. O Oficina também busca esse corpo que vivencia um e outro, que embaralha os marcadores, que se torna híbrido, andrógyno. Que escapa da língua e das palavras. A intensidade de Dioniso é o lugar da androginia (que nesse caso não se refere apenas à junção de gênero e sexo, mas aos híbridos humano-animal, humano-vegetal, humano-mineral, humano-divino, humano-cosmos) como estado corporal desejado para performatizar relações nos corpos, para fazê-los abrirem-se às transformações.



Dioniso-touro e Penteu-mulher. Foto: Jeniffer Glass, s/d.

A imagem acima remete exatamente a esse encontro entre Dioniso-Touro e Penteu-Mulher. Essa intensidade de Dioniso também está presente no modo como o Oficina conduziu os atores a tornarem-se bacantes.



Roda de bacantes e satyros no terreno externo ao teatro. Foto: Jeniffer Glass, s/d.

Tanto em Eurípides quanto no Oficina, as bacantes são tomadas pelo transe e *viram* outras. O corpo que *vira* está procurando experimentar uma dimensão da realidade que se dá por meio de uma subjetividade outra, que opera no plano da consistência, que mescla heterogêneos, que borra as margens entre corpo e mundo, que se manifesta por gestos, sons, imagens e que muitas vezes não pode ser descrita em palavras.

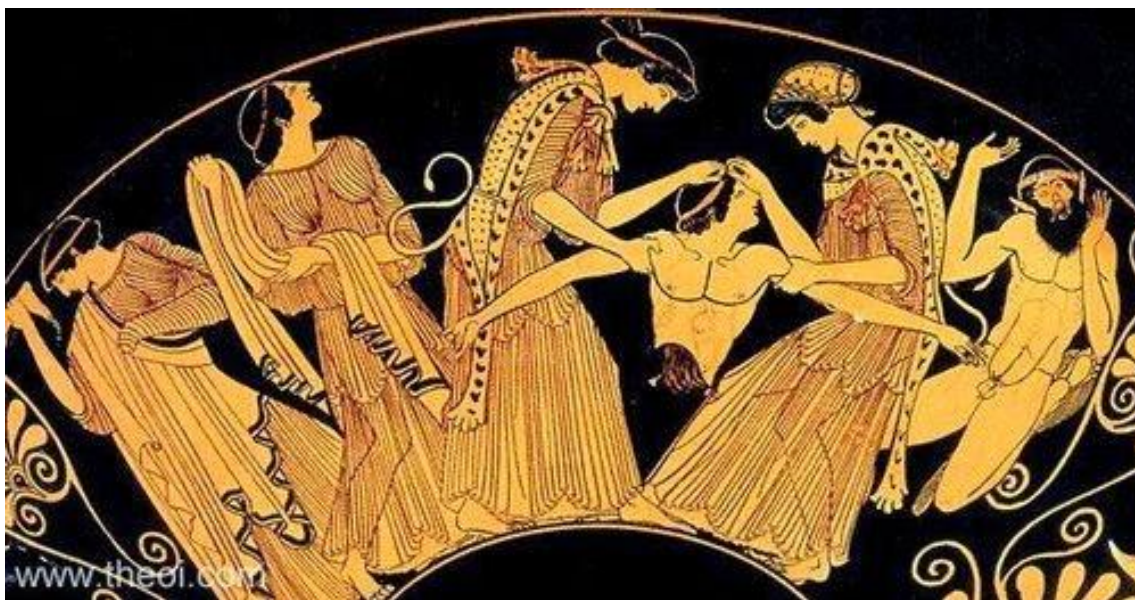
Em muitos povos tradicionais as mulheres narram que a criação de semelhantes (gravidez) está ligada à entrada de espíritos em seu corpo que podem vir por intermédio dos rios, ventos, animais e outros entes e intensidades do cosmos, tornando a contribuição masculina um fator auxiliar (o sêmen em muitos casos pode fortalecer o feto), mas não é determinante, justamente por não estar associado, exclusivamente, à geração do feto). Ou seja, a reprodução aparece como uma relação que engloba humanos, não humanos, animais e deuses em uma complexa interação de produção de diferenças, capitaneada pelas mulheres.

Bacantes também pode ser lida como um rito da multiplicidade e seu retorno. Penteu e o touro são devorados em uma relação narrada pelo Oficina em contexto semelhante aos ritos antropófagos dos ameríndios. As bacantes é que dilaceram e devoram o inimigo admirado, seu outro, reverso, o diferente de quem se quer absorver as forças. Aquele sem o qual as trocas, as relações, as experiências, os ritos, e a comunicação na socialidade perdem seu sentido.



Elementos usados em cena no preparo da carne que será comida em companhia do público.
Fotos: Ruan Azevedo, 2016.

O momento da dilaceração do ator/boi, ou homem/híbrido, por mulheres, reitera o poder transformativo em que a escolha por uma metafísica da predação subverte a ordem interna da narrativa. Eurípedes narra os dois momentos de sacrifício, sendo primeiro o boi (tematizado a seguir), depois Penteu, cuja cabeça vira troféu nas mãos de Agave, sua mãe. Nesse momento, Agave *vira* bacante habitada por Dioniso e Penteu esquartejado se animaliza, tendo sua cabeça confundida com a de um leão. O feminino se investe do poder.

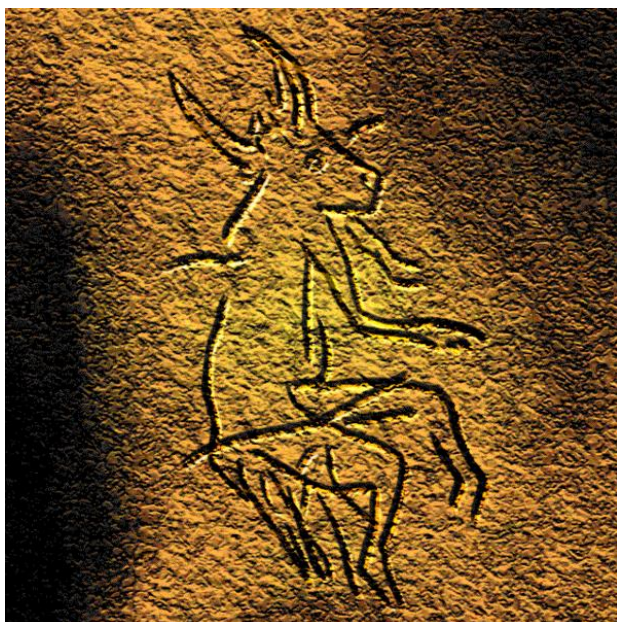


Vaso grego com imagens de bacantes. Dioniso à direita, no centro Agáve e sua irmã com a cabeça de Penteu. Foto: Autor desconhecido, s/d.

A ascensão de um ponto de vista feminino nas narrativas que o Oficina está veiculando nos últimos anos está em sintonia com o crescimento da produção feminista no campo das artes, das ciências, dos diretos e dos costumes.

Virar Boi

Assim como pintar-me expôs-me ao risco e ao riso, deixei a posição de observador participante para ser objeto de devoração por meio de uma máscara. Entendo essa cena como meu ritual de passagem para uma antropologia que, assim como as peças do Oficina, não se volta para representações, mas para o conhecimento como experiência e transformação através do outro.



Imagens de pinturas rupestres apresentando híbridos entre humano e animal, a da esquerda localizada em Trois Frères e a direita em Gobillou. Foto: Autor desconhecido, s/d.

A peça *Bacantes* 2016 do Teat(r)o Oficina tem dois momentos de grande tensão. O primeiro encontra-se no desfecho da tragédia, onde Agave, tomada pelo êxtase dionisíaco, arranca a cabeça do filho Penteu. O segundo parece estar ligado a uma característica que vai ao encontro do modo Oficina de viver o teatro. No segundo ato, alguns pastores tentam capturar Agave a fim de conseguir uma recompensa do governador Penteu. Todavia, são as bacantes que vão à caça, encurralando o rebanho dos pastores. Elas dilaceram e se fartam com a carne e o sangue de um touro. Cenicamente isso é narrado pelo coro de bacantes percorrendo os corredores do teatro cantando, ameaçadoramente, o seguinte refrão: “*Vaqueiro reúne seu batalhão, vai buscar o touro mais bonito da nação*”

Surge um touro enfurecido, vivido pelo ator Cyro Morais, paramentado com cabeça de touro e capa contendo os nomes dos cortes comerciais de carne bovina, utilizados em açougues.



Fotos: Ruan Azevedo, 2016.

Seu gestual era marcado por raspagens de pés no chão, simulação de chifradas na plateia, tudo em ritmo acelerado até descer em disparada rumo ao coro. As bacantes o recebem com afagos e vão arrancando-lhe a cabeça de touro e a capa. Cyro volta a ser parte do coro de sátiros e bacantes. E em posse da cabeça de touro, elas seguem por entre os corredores, cantando: *“Ele não sabe que seu dia é hoje!”*



Bacante em vaso grego. Foto: Autor desconhecido, s/d.

Toda atmosfera do teatro é envolvida em suspense e tensão, sátiros avançam por entre os corpos do público, investigam, apontam pessoas, simulam escolhas, gritam, pulam. As bacantes usam expressões corporais terríveis, como feras caçando em bando, circulam, farejam, soltam silvos e gritos para concentrar o grupo em torno de uma vítima em potencial. Também sorriem, mostram partes do corpo como os seios, coxas, genitais, algo semelhante a uma sedução para predação. Todas as vezes que estive presente neste momento da peça senti medo, ansiedade, tensão, excitação. A tensão só diminui quando um homem é escolhido na plateia, sendo coroado com a cabeça de touro e a capa. Imediatamente passa-se a cantar: *“Ele já sabe que seu dia é hoje!”*

Leva-se o escolhido ao centro da pista. O coro vai envolvendo o sujeito-animal num ritual de sacrifício em honra à Baco. A música feita ao vivo por mais de 30 vozes de músicos e atores entoando *Mandu Çarará*, de Villa Lobos, produz uma atmosfera de festa xamânica. Cercados de sátiros e bacantes com seus corpos que cantam e rodopiam o touro, o teatro e o público vão sendo hipnotizados.

No ápice da música, ocorre o despedaçamento do escolhido. Tira-se toda a roupa daquele que foi pego. O teatro inteiro grita e aplaude. Depois do ataque, oferecem ao touro-deus-ator-público

um banho na fonte do teatro. Em seguida, muitas línguas sorvem as últimas gotas de água que escorrem por seu corpo. O Touro sacrificado também recebe uma taça de vinho, onde fora mergulhado um cacho de uvas²⁶.

Virar touro está, ali, ligado a um ato antropofágico de incorporação das forças do animal, ativando potências de touro naquele que recebe a cabeça; as quais são incorporadas por aqueles que o devoram. Durante os espetáculos, era comum a aceitação do escolhido no público para tal papel. Entre os escolhidos já estiveram personalidades como Caetano Veloso, Marcelo Jeneci, e aqueles considerados os mais belos homens da plateia. Os casos de recusa, eram seguidos de vaías, e logo aparecia um voluntário ao posto.

Em umas das conversas que acompanhei durante os ensaios, houve uma discussão se o coro de bacantes poderia pegar mulheres para serem despedaçadas como touro, mas ficou acertado que o escolhido seria homem. Talvez pela possibilidade de desestabilizar a posição de poder masculino consolidada socialmente. Como apontam Deleuze e Guattari (1997), um devir é sempre feminino, animal, criança, pois todo devir é minoritário em termos de campos de força.

Após o rito de despedaçamento e devoração do corpo e do sangue do animal, Dioniso ressurgue como touro.



Ator Marcelo Drummond vestido de touro em cartaz digital da divulgação da peça. Foto: Jeniffer Glass, s/d.

²⁶ A estrutura do ritual, chega assemelhar-se à presente nos batismos das religiões cristãs: romana, pentecostal e neopentecostal. Tendo como etapas: a aceitação de uma nova forma de viver e agir, de acordo com os princípios do Deus (aceitação da capa/corpo e da cabeça); um batismo com imersão nas águas e o compartilhamento do vinho e pão, representando a carne e o sangue do Deus/Cristo sacrificado, seguido de ovações da plateia.

Virar touro acaba sendo um *rito de passagem*, onde o coro do teatro mostra seu poder de tirar o público da posição passiva, trazendo-o à cena, devorando-o, alterando-o. A cena constitui uma performance onde elabora-se um canal de acesso a um *devir-touro*.

O dia em que o antropólogo virou touro



Desenho produzido por Luciana Lyra durante o exame de qualificação desta pesquisa, em que participava da banca, quando comentávamos a minha transformação em touro. Desenho: Luciana Lyra, 2018.

Durante os ensaios havia sempre uma tensão no ar. Estrear um espetáculo de seis horas de duração, que remete à origem do teatro grego, e mais, que inspirou à reforma do prédio feita por Lina Bo Bardi e Edson Elito em 1992 e que em 2016 retorna em sua quarta temporada, tudo no período de um mês, enerva todos os ânimos.

Entre os modos de se dissipar essa tensão estavam brincadeiras, piadas, uma boa dose de afeto entre os membros do grupo, maconha, conhaque e muitos diálogos ao final de cada jornada de trabalho, algumas com mais de 12 horas de duração.

Mesmo durante os ensaios, o momento de escolher um touro gerava suspense e apreensão, pois o grupo de atores e atrizes decidia no calor da cena quem seria pego, dentre os muitos componentes do grupo em geral – técnicos, convidados, jornalistas, produtores, seguranças, faxineiras, camareiras, etc.

Vi Hugo Rodas, que estava em visita a São Paulo, ser pego e transformado em touro. No caso de Hugo o conteúdo e a força do ritual foram alterados, em especial, por uma condição física que lhe impunha uma mobilidade reduzida. Esse não foi o caso de João – um dos assistentes de

iluminação – cujo despedaçamento passou por todas as etapas do rito: recebimento da máscara, desnudamento, dança, banho na fonte e recebimento da taça de vinho.

Em um dos ensaios decidi ir embora mais cedo que de costume. O cansaço de longas horas de campo e de trabalho na universidade me haviam tomado conta. Fui saindo discretamente por uma das laterais do teatro. Ao passar por Otto Barros, diretor de cena e informante principal que mediou meu acesso ao grupo, fiz questão de avisar sobre minha ida. Otto reagiu rapidamente e de maneira maliciosa: “*Já vai?*”

Ali desconfiei de algo. Informei-o sobre o cansaço. Otto sorriu. Eu parti.

No dia seguinte, assim que cheguei, fui, como de costume, cumprimentar as pessoas e deixar minhas coisas em algum canto estratégico do teatro. Assim que vi Otto, soube por meio dele que na noite anterior o grupo havia combinado de me capturar como touro. No momento da cena o coro chegou a entoar: “*Vem antropólogo! Vem pesquisador!*”, até que Otto avisasse que já havia partido.

Estávamos a oito dias da estreia. Zé Celso, que acompanhou apenas os últimos 15 dias de montagem por conta de uma gravação de cinema para a qual fora convidado, já estava de volta. A figura de Zé acrescentava boa dose de alento e tensão aos ensaios. Sua figura acalantava pela experiência, garantia de uma boa montagem e criava tensão pela autoridade – que Zé não reiterava – mas que pairava nos corpos diante de sua fala e pessoa.

O ensaio seguia como de costume, até que chegamos ao momento da escolha do boi. Minutos antes eu havia subido ao primeiro andar do teatro. Tanto pela tentativa de escapar de ser pego, quanto pela possibilidade de ver melhor o rito de *despedaçamento*.

O coro de bacantes e sátiros veio sedento em minha direção. Quando me vi cercado e percebi a cabeça de touro sendo preparada para me engolir, meu corpo gelou. Enquanto tentava encontrar uma posição para enxergar, sentia meu corpo sendo puxado, percebia que a cabeça de touro era pesadíssima, e mais, quase impossível ver. Conseguia enxergar apenas pedaços de corpos e pequenas porções do chão.

Resistir seria inútil, então logo me entreguei à experiência. Passei a tentar agir como touro, raspava violentamente meus pés sobre o chão, tentava chifrar e me livrar das pessoas que me empurravam. A tensão ao meu redor foi aumentando. De gelado, meu corpo passou a experimentar um calor intenso, em que músculos, ossos, sangue, tudo vibrava. Uma mistura de adrenalina, tesão,

medo, brincadeira... em uma intensa demonstração do poder do grupo sobre a minha condição de antropólogo. Em que aquele rito de passagem me transformaria?

A cena foi seguindo e começaram a entonação de Mandú Çárará (VILLA-LOBOS, Sinfonia nº 12, 1940). Os fragmentos de corpos giravam cada vez mais próximos de meu corpo-touro, até que no clímax da música uma grande quantidade de gente me derrubou no chão. Ali toda a minha roupa foi tirada.

Fui tomado por uma sensação de fragilidade e exposição. Na impossibilidade de escapar, aproveitei para me tourificar ainda mais. Aumentei a intensidade dos meus movimentos, não agia agressivamente, mas aceitava o rito e procurava dançar a intensidade que me habitava. Sentia mãos pelo meu corpo. Levei um tapa na bunda seguido de risos. Diante do grande número de atores estava completamente incapaz de identificar de onde viera o tapa.

Fui sendo conduzido para a fonte, retiraram a cabeça de touro e ali tomei banho na companhia de outros corpos em devires-animais. Dentro da fonte atrizes-suçuaranas me sorveram com suas línguas e me serviram uma taça de vinho. Bebi.

Em seguida, do lado de fora da fonte, voltaram com a cabeça de touro, mas dessa vez para que eu mesmo me coroasse. Esse momento foi celebrado por todos, quase como uma afirmativa do sucesso do ritual sobre o meu corpo.

Virar touro é uma experiência difícil de descrever, especialmente, porque nela estão implicadas intensidades, multiplicidades e ações que se sobrepõem como um fluxo. Está implicação remente a um tipo de pensamento, uma forma-pensamento que o Oficina mobiliza. Me parece apropriado pensar o pensamento que o Oficina agencia, no registro de um devir-animal, em que a o corpo se expande subtraindo a fronteira entre heterogêneos. É (n-1), ou seja, a retirada do elo de tensão entre dualidades de nossa metafísica. A cabeça de touro me transformou e eu a transformei, em um só tempo.

Entre as experiências ativadas pelo processo de *despedaçamento*, posso chamar atenção para um aumento significativo de minha sensibilidade e intuição. Essa percepção não ocorreu de imediato, mas ao longo dos meses subsequentes. Lentamente fui me dando conta de um alargamento dos meus sentidos, misturado a uma elevação das emoções e impressões cotidianas.

Receber uma cabeça de touro parece um convite para compartilhar com o Oficina um tipo de pensamento que não se sujeita à domesticação, furioso e violento quando excitado, híbrido, com margens borradas, cheio de passagens para lugares desconhecidos do corpo.

As transformações em meu corpo vieram de muitas formas. Passei a ter sonhos onde recebi orientações e ensinamentos a respeito de várias coisas, inclusive sobre meus orixás. *Atotô*. Também tive sonhos sofridos com mortos e outros seres de passagem. Fiquei ainda durante meses com uma incômoda sensação de mutilação e amputação em partes específicas do meu corpo. Experimentei um devir-boi e isso me aproximou da busca de minha pesquisa: o corpo que o Oficina evoca e convoca.

A exegese antropológica precisa ser tomada pelo que ela é: um esforço para criar um mundo paralelo ao mundo observado, através de um meio expressivo, que estabelece suas próprias condições de inteligibilidade... Mais do que mimetismo – a ciência social imita seu objeto. (STRATHERN, 2006. p.47)

Em diálogo com esse pequeno excerto de Strathern, compreendo esse devir-boi como um fenômeno duplo: Experimentei em meu corpo os métodos da antropologia reversa do Oficina, na busca do meu “outro”. Esse outro que veio à tona como boi, veio também como antropólogo. Um flutuar entre.

O *virar* antropólogo implica em movimento. Em que se ocupa um lugar que não é sempre marcado, muitas vezes *virar* antropólogo é devir entre aprendiz e criador, compor e ser composto. São as relações que ativam esse estado. Um *virar* com margens borradas, um jogo em campo em que se vai tecendo marcas, diferenças e saberes. A etnografia como janela para um ambiente relacional de diferenças e heterogêneos, uma passagem extensiva onde vigoram estados de intensidade.

O Oficina por meio de suas relações me fez *virar* boi e antropólogo. Esse devir-antropólogo, implica em ser habitado pelas diferenças, em construir um conhecimento com elas. Como aponta Strathern, em criar um mundo paralelo onde esse esforço decorrente da busca pelos “outros”. Tanto a antropologia como o teatro podem encontrar um meio expressivo que não represente, como crítica o Oficina, mas que expressem os movimentos dos devires. Um *virar* junto.

O desfecho da cena não para por aí. Continuei como touro por mais alguns minutos até que o segundo ato acabou. Anunciaram um intervalo de 15 minutos. Logo que pude fui atrás da minha roupa, mas no caminho Zé Celso me interpelou: “*Adorei. Você tem energia de ator. Quero que continue em cena no terceiro ato. Estamos precisando de energia de ator.*” Novamente gelei.

Diante do convite fui procurar apoio no grupo, dizendo o que havia ocorrido. Todavia, o convite de Zé havia gerado um deslocamento em torno da minha figura. Talvez esse desconforto tenha sido fruto de um desordenamento da ação, naquele momento eu deveria voltar a ser público, ou antropólogo, mas não ator.

Os atores passaram a me lançar olhares estranhos, alguns até intimidadores. Não fui impedido de modo algum, mas pude sentir a disputa interna que paira sobre o palco do Oficina. O que de fora se mostrava amigável e convidativo, de dentro se revelou competitivo e tenso.

Pude deslocar essa impressão da minha experiência e transferi-la para o grupo quando Elisete Geremias, diretora de cena do Teat(r)o Oficina por vários anos, veio conversar comigo. Aguardávamos sentados próximos ao jardim o início de um evento. Elisete fez o seguinte comentário:

Eu amo o Oficina, mas aqui não é o meu lugar! Eu venho, faço o que tenho que fazer e vou embora. Porque aqui, meu filho, tem um ego de ator fodido. Um disse-me-disse. Uma coisa de louco.

E você sabe do que eu estou falando, porque no dia do boi você percebeu os olhares em cima de você! Eu estava daqui só olhando e pensando: por que essas caras pro menino, gente? Ele tá apenas curtindo o momento. Depois ele vai embora e pronto! Mas, imagina, tinha gente ali que já estava tremendo, babando e suando com a tua cena.

Eu faço a mesma coisa. Venho, faço o melhor que eu posso e vou embora. E, se quiser me entrevistar, eu conto tudo os podres, viu? Coisa boa eu não conto não. Porque isso todo mundo fala. Eu falo os podres mesmo. Porque nos *Sertões* eu quase fiquei louca aqui dentro.



Foto: Ruan Azevedo, 2016.

Essa foto foi tirada do primeiro andar do teatro. Nela Elisete arruma objetos para uma das apresentações de *Bacantes*. Ela se apoia sobre o carro-naval de Dioniso, onde estão um espelho em que o reflexo de Elisete se duplica, dois tirços²⁷ e alguns objetos de limpeza.

Escolhi essa imagem não apenas por Elisete e os objetos que ela retrata, mas pelas sombras que emanam dos objetos. À tarde a luz do sol invade o teatro e projeta inúmeras sombras e reflexos, assim como Elisete no espelho, os objetos se duplicam, multiplicam e ampliam seus contornos.

Durante o rito de *Bacantes* os corpos desdobram sombras e contornos de personagens gregos. Assim como a imagem acima sugere uma passagem de tempo por onde as linhas que emanam dos objetos se alteram, a passagem pelo campo também ativa linhas de percepção que se mesclam entre a luz e a sombra de um dado universo. Para além de qualquer binarismo, minha intenção foi apontar como as camadas de relações que se tecem no interior de um ensaio de teatro são amplas e complexas, passando por momentos de tensão, acolhimento, descobertas, transformações e ambiguidades.

Rito de passagem ou devir?

Turner (1974) analisa o *rito de passagem* como algo *liminar*, que ocorre às margens do convívio social, em períodos de crise, ameaça ou transformação na posição do sujeito ou de uma classe de sujeitos na vida social.

Tal modelo está baseado em Van Gennep ([1934] 1978), para quem o conceito de liminaridade está associado à noção de "margem", termo empregado pelo autor para referir-se a indivíduos "transitantes" ou de "passagem" de uma posição de status ou lugar, para outro, no sentido social e espaço-ritual: "Qualquer pessoa [...] que [flutua entre dois mundos]. É esta situação que designo pelo nome de margem [...]", escreveu Van Gennep (1978, p. 36, grifo do autor). Sendo assim, a liminaridade ou "ritos liminares", segundo a definição deste mesmo autor, correspondem aos: "ritos executados durante o estágio de margem" (Van Gennep, 1978, p. 37).

A ideia de flutuação entre dois mundos aponta para algo importante ao campo dessa pesquisa. Atuar é flutuar entre mundos, tendo o corpo do ator como passagem. Essa impressão sensorial de Van Gennep pode ser aproximada com as falas que ouvi durante o campo. *Atuar como*

²⁷ Uma espécie de cajado de bambu, com aproximadamente 1,5m de comprimento. Representações de tirços utilizados por sátiros e bacantes estão presentes em vasos gregos desde o sec.V. Em algumas delas é possível identificar uma pinha cravada na ponta do cajado. Um tirço pode ser aproximado de um falo vegetal, como símbolo da fertilidade.

virar; atuar como pegar o santo; é preciso ser atleta afetivo. Um corpo de ator no Oficina, transita entre as funções orgânicas e simbólicas, sabendo que é preciso estar entre.

Tomando *Bacantes* como *rito de passagem* foi possível compreender alguns pontos extensivos das relações que ocorrem no Oficina. A peça começa seus preparos entre quatro e cinco horas antes da chegada do público, os espaços são limpos com panos e vassouras, os banheiros são lavados. Os objetos cênicos e figurinos são limpos e organizados nos camarins.

A chegada dos atores começa por volta das três horas anteriores ao início do espetáculo. Eles tomam banho, compartilham pequenas porções de alimento, como frutas e biscoitos, e fazem exercícios de aquecimento vocal e corporal. Zé Celso costuma chegar duas horas antes e dar algumas sugestões e direções de coisas que não foram muito bem nas apresentações anteriores.

Por volta de uma hora antes do início, os atores começam a se maquiar e ficar mais agitados, os que já estão prontos ficam ao redor da pista conversando. Meia hora antes, Otto Barros, diretor de cena, toca um sino que ecoa por todo teatro. Os atores se reúnem em roda no centro do teatro, por vezes cantam algumas canções do espetáculo, outras ficam em silêncio. Faltando vinte minutos, toca-se outra badalada do sino. Outra, aos dez minutos e três badaladas são tocadas quando faltam cinco minutos para entrada do público.

A entrada do público intensifica o embaralhar das margens, pois é sua presença que dá sentido ao espetáculo e fornece a energia para as transformações dos atores e do próprio espaço. Fui informado de que o Oficina quando está funcionando (espetáculo + público) *vira* navio. Algumas passagens de *Bacantes* enfatizam esse ponto: “*Estamos em pleno mar*”

Seguido do coro de atores cantando o refrão do poema “*Coração do Mar*”, de Oswald de Andrade:

“É um navio humano quente, negreiro do mangue

É um navio humano quente, guerreiro do mangue”

Ser um navio humano abre espaço para um flutuar entre. E esse flutuar entre desloca posições e bora as margens, mesmo as margens do *límex*, de Van Gennep, estamos, como aponta Turner, ao definir o fenômeno *liminoide*, nas margens das margens. O autor em questão ao longo de suas pesquisas aprimorou o conceito de *liminar*, para uma variável específica às sociedades complexas, classificada de *liminóide*.

Nesse sentido é que o autor (1982, p. 55) salienta o fato de nas "sociedades complexas" os fenômenos das artes, dos esportes, etc., impactados pela revolução industrial, sofreram a imposição de uma visão de mundo fragmentada e capitalista. De modo que foram transformados em uma espécie de produto de consumo, envolvidos pela sedução persistente da "indústria cultural".

Ao "*liminóide*", Turner (1982) qualificou como o esforço no sentido analítico e interpretativo da dimensão simbólica das sociedades complexas. Portanto, com características muito singulares. Opondo-se à totalidade encontrada nos rituais, à obrigatoriedade da participação e a parcialidade com que o fenômeno *liminóide* apreende as estruturas sociais.

Turner (1982) ressalta a força que o *limonóide* pode conter, justamente por estar às *margens das margens*, portanto, livre de certas restrições e capaz de subverter ou reinventar significados e experiências. Desse modo, deslocou a ênfase de uma "teoria dos dramas estéticos", voltada para o exame das "sociedades tradicionais" e suas estruturas, para a "teoria da performance", mais precisamente a da "performance cultural".

Sem a ênfase na estrutura, nem tampouco o restabelecimento da ordem, com o fenômeno *liminoide* navegamos no mar aberto da invenção, onde se torna possível provocar mudanças radicais, redefinir posições e papéis, performatizar.

Todavia a sociedade de mercado e a "indústria cultural" impõe sua força e outro ponto extensivo que Turner nos ajudar a compreender é o término do espetáculo. Por mais radical que o rito de Bacantes possa ser, ele chega ao fim. As pessoas voltam para suas casas, assim como os atores e Zé Celso. Não os mesmos certamente, mas o fenômeno da duração se impõe e arrefece as altas temperaturas que uma performance pode atingir.

Ao contrário do que ocorre com os corpos, como apontam os relatos da atriz Silvia Prado em campo: "*O corpo adquirido para uma peça não se perde, se ajusta para a próxima, adquire camadas*". O fazer corpo opera no campo da intensidade. Nesse sentido, *devires* (DELEUZE E GUATTARI, 1997) como o *virar* boi não chegam ao termo, justamente porque a potência reside no movimento. Não se para de *virar*. Muda-se de direção, mas o movimento não cessa, nem na morte.

Ao navegar nos mares do Oficinas seja como público, seja como ator ou antropólogo, as margens do *virar* podem ser dilatadas, estimuladas, ataçadas, mas jamais iniciadas ou interrompidas, o Oficina apenas aproveita suas marés, e navega.

O campo no teatro Oficina me colocou em contato com experiências que descrevi como ritos de passagem, por seu caráter temporal e espacial, e experiências que optei por interpretar como devires. Minha intenção foi apontar possibilidades de coexistência desses princípios teórico-analíticos, e ressaltar suas diferenças.

3º Ato – Cidade, Teatro e outros Bichos

“[...] examinar dragões, não domesticá-los ou abominá-los, nem afogá-los em barris de teoria, é tudo que consiste a antropologia [...] a etnografia consiste em manter o mundo em desequilíbrio, puxando tapetes, virando mesas e soltando rojões [...] O antropólogo é “um mercador do espanto”. (GEERTZ, 2001. p. 65)

Neste capítulo a construção dos “corpos” mantém o foco, mas também entra em cena a cidade, especialmente o bairro do Bixiga. Como a corporalidade do “*virar*” se coloca em diálogo com a cidade e outros espaços, além dos muros do Oficina. Como o Oficina “*vira*” esse teatro em relação com o bairro do Bixiga e sua história. Como *Bacantes* e outras imagens de mulheres energizam o fazer “corpos” no Oficina e orientam a arquitetura e o imaginário do grupo. Essas são as artérias do capítulo.

Os cortejos reentram em cena: o movimento como forma de trocar conhecimento e principal estratégia mobilizada pelo grupo para ganhar visibilidade, espaço e manter ativo sobre a cidade e os corpos que se relacionam com o Oficina um tipo de ação. Voltamos assim para o Oficina só que da porta para fora, sob as impressões de um antropólogo cuspidor, excretado e com cabeça de boi.

Bienal

A Universidade (antropófaga) tem como superobjetivo a formação não somente de atores para o teatro, cinema ou TV, mas atuadores na sociedade, nas zonas de conflito, áreas de risco, formados na experiência do estudo e contato com os pontos tabus, que impedem nossa evolução democrática para a liberdade, incorporando o ensino com crianças, adultos, através de experiências artísticas, filosóficas, científicas, e mergulhando nos temas tabus, evitados pela educação de péssimo padrão hoje. (Portal Universidade Antropófaga, 2017. Disponível em: <http://www.universidadeantropofaga.org/>)

Durante o campo no Oficina houveram experiências feitas fora do teatro que assumem papel significativo na tentativa de expor a elaboração dos corpos que o grupo formula. As atividades que pretendo descrever ocorreram como parte do currículo da Universidade Antropófaga²⁸, chamado *Seminais*²⁹ 2016, momento em que o grupo escolheu, durante o período de uma semana, compartilhar com o público suas experiências acumuladas ao longo dos anos no teatro. Nas atividades descritas neste capítulo, o aprendizado que se veicula está, especificamente, ligado à formação de um corpo em relação com a cidade.

Seminais foi o nome dado pelo grupo para momentos em que o teatro se abre e compartilha com o público os saberes acumulados ao longo de sua trajetória. Esse projeto está vinculado à

²⁸ Para maiores informações consultar: <http://www.universidadeantropofaga.org/>

²⁹ Para maiores informações consultar: <http://www.universidadeantropofaga.org/3a-denticao>

Universidade Antropófoga, seu objetivo é fazer do teatro um grande polo de formação de saberes ligados ao teatro.

É preciso apreender todas as artes populares – seus segredos, suas religiões, seus gestos, seus sambas, seus maracatus, suas gingas, suas mágicas, suas lutas –, tudo que dê passagem no corpo a energias que levem a um teatro cada vez mais dança, mais ritmo, mais música, mais interferência na energia ambiente e que seja capaz de transmutar multidões.

É preciso também aprender a trabalhar toda tecnologia tátil, pois teatro é tátil e nós vivemos uma sociedade acionada pelo tato, pelos dátilos. A cultura virtual é digital, de dedo, de energia que transmite o fogo que sai das pontas dos dedos, que vem do corpo, e é preciso apreender o que nenhuma escola ensina – a não ser a da vida vivida na arte, no próprio aprendizado da vida, na delicadeza de seu descabamento, no trabalho comum de Montagem, de vivência de uma experiência humana, de um grande trabalho coletivo visando a expressão de uma metáfora cheia de vida e que nos transporte de um estágio vital a outro, de uma sociedade a outra, de uma civilização à outra. Isso se apreende juntando todas as idades, todas as tecnologias, todas as religiões, todas as feitiçarias e nenhuma IGREJA. (texto retirado de: <http://www.universidadeantropofaga.org/>)

A falta de investimento impediu o avanço e a continuidade do projeto, nos moldes que o grupo almejava. Atualmente os seminais são equivalentes a cursos de extensão, que no ano de 2016 ocorreram com duração de uma semana, criando assim, a oportunidade de uma formação breve para aqueles que se interessam pela linguagem que o Oficina produz.

Uma vivência na 32ª Bienal de arte de São Paulo

O encontro havia sido marcado para acontecer direto no prédio da Bienal, às 15h. Nenhuma outra orientação foi passada, além de “*estar com roupas confortáveis*”. Chegando ao local fui procurando rastros dos atores por entre as obras, um som, uma cor, um movimento, um aglomerado de pessoas. Me perdi por entre as obras, muitas, deslumbrantes, que compunham a Bienal de 2016.

Seguindo para o segundo andar, passei por uma sala com paredes de vidro, e lá estavam. Desenhavam nas paredes símbolos e palavras soltas e andavam curiosamente pelo espaço. Fiquei imóvel diante da parede de vidro, até receber um sinal me convidando para entrar. A sala estava repleta de instrumentos, papeis, canetões, pedaços de coisas. As pessoas, descalças, perambulavam pelo espaço, investigando detalhes. O silêncio unia objetos e pessoas. Ficamos assim por alguns minutos. Além dos atores, técnicos e músicos, haviam entre 8 e 10 pessoas participantes, assim como eu.

Investiguei objetos, pessoas, movimentos, sorrisos. Algumas pessoas com um gesto de cabeça, começaram a sugerir uma descida para o chão. Houve a formação de um círculo, em que fomos todos levados pelo magnetismo dos corpos. Ali, um grande mapa da exposição foi aberto.

Entreolhares, sorrisos mudos, apontamentos de dedos, costurados por muitos gestos de indecisão, tais como: mostrar as palmas das mãos abertas, levantar e soltar rapidamente os ombros, arquear as sobrancelhas enquanto torce o pescoço e olhares perdidos, foram feitos.

As pessoas mais ativas na investigação do mapa foram levantando, dando origem a um movimento de mimetização por todos nós. Um fluxo de corpos começou a vazar da sala de vidro em direção às áreas comuns da Bienal. Passei a sentir uma estranha sensação de matilha, que reforçava a liberdade de propor movimentos corporais na imensidão do espaço. Alguém trouxe um gesto de natação, caminhávamos abrindo os braços e deslocando porções de ar, como quem se movimenta embaixo d'água. Alguns nadavam de costas, outros no estilo crawl, outros em duplas e trios agarrados. Nadávamos por entre enormes painéis, impulsionados por cores e formas, como quem descobre um arrecife de corais.

Não estávamos vendo apenas, éramos vistos também. Uma segurança da bienal ocupava o centro de uma área, como um cardume a cercamos por todos os lados, ela ficou acuada, no centro, sem compreender o que acontecia. Algumas pessoas do grupo a investigavam curiosamente, outros sorriam, outros tentavam devorá-la. Nenhuma palavra era dita.

De lá, subimos as longas rampas internas do prédio, andando lentamente de costas. A segurança olhava perplexa tentando encontrar um sentido ou motivo para nos deter. Carregava comigo um curioso sentimento de estar reaprendendo a usar meu corpo, misturado a um novo sentido em frequentar espaços dedicados à arte. Uma estranha e prazerosa experiência. Muitos visitantes começaram a se aglomerar em torno das rampas para nos observar, comecei a interagir com olhares tão curiosos como os nossos, estávamos observando e sendo observados.

Nesse percurso me ocorreu, não sei bem porque, um estalo sobre: “A corpa”. Havia observado recentemente, grafado em um folhetim do movimento feminista, essa expressão. Não havia definição ou explicação para o termo. A ausência de sentido, possivelmente intencional, me excitou a inventar eu mesmo os contornos da minha “corpa”. Compartilho aqui as notas que registrei:

A interação, quando performatizada, dirigida em função do desconstruir-se, desejosa de expor padrões de comportamento marcados como “normais”, “convencionais”, pode nos proporcionar uma janela para a “corpa”, um movimento de reinventar-se e desinventar-se, onde a cada nova mudança fica um pequeno, mas importante arquivo de saberes, sobre si e sobre o mundo. A “corpa”,

no meu caso, manifestou-se assim, como um disparo aos arquivos dos meus múltiplos, durante o caminhar lentamente, em matilha, para trás.

Por entre as obras da Bienal, o corpo reivindicava seu lugar e atenção. Éramos um móvel vivo, variando tanto no gestual individual quanto no formato do conjunto dos corpos. Brincamos por entre os visitantes, sempre em silêncio. Entramos e interagimos com inúmeras instalações. Citarei apenas aquelas que mais me impressionaram, justamente, por achar que nelas está contido o sentido dessa descrição: o corpo como invenção.

Uma instalação feita de grandes tubérculos atravessados por tubos e fios transparentes estava disposta no chão. Quando passamos ao seu lado, a atriz Camila Mota deitou-se por entre bulbos e de mãos sobre o peito, começou a ouvi-los por meio dos tubos. Ela ria, como quem escuta um segredo, uma confissão. Um mundo animado e com agência era o que Camila nos mostrava por meio de sua conversa com os tubérculos. Rapidamente um segurança se aproximou e esbravejou que não poderia deitar-se no chão. Embasbacados, nosso bando estirou-se ao chão. A Bienal estava repleta de obras questionando os valores da contemporaneidade, o impacto ambiental, a brutalidade do capitalismo, todavia, o ato de deitar-se no chão é que foi lido como uma afronta, uma ameaça. A atitude do segurança motivou olhares condenatórios dos visitantes sobre nossa brincadeira-experiência.

Ao nosso redor haviam pessoas paradas, de pé em frente às obras, sentadas nos bancos, porquê deitar-se foi lido como um gesto de ameaça, desordem e perigo?

Mesmo num espaço consagrado às artes como a Bienal de São Paulo, não foi possível deitar-se sem ser repreendido. Lepeki (2012) aponta para o perigo de mover-se de maneira inesperada, tais como dançar, correr, pular ou deitar-se, ou simplesmente parar, tornando-se atos de resistência diante do controle infinitesimal dos corpos, na modernidade. Fomos insistentemente assediados a nos levantarmos. Ninguém danificou, tocou as obras ou interrompeu a passagem, apenas deitamos no chão.

Como aponta Lepeki, deitar, na modernidade, pode ser lido como recusa ao trabalho, como interrupção do fluxo, como exemplo de exaustão, de sono, ou mais perigoso ainda, como reivindicação corporal ao ócio. O tempo da modernidade não aceita pausas, paradas ou desistências, é preciso seguir adiante, a qualquer preço. O preço é quem comanda o tempo. O tempo adquire os contornos da mercadoria. É preciso lucrar com seu uso. Racionalizar até o ponto do infinitesimal a sua marcação e controle. Impor aos corpos a velocidade das mercadorias. Deitar-se à luz do dia, no

coração da cidade, em meio a uma galeria de arte, é provocar. E foi motivo suficiente para intervenção e represália.

Desenrolados do conflito, seguimos até entrarmos em uma instalação que se assemelhava a um ninho de pássaro. Era um estreito corredor em espiral, com paredes de barro, pouca luz e muitos vestígios de capim e relva seca. No centro da sala, grandes asas luminosas cravadas no chão, delineavam o espaço de um corpo humano, um convite para se deitar no chão, entre elas. As asas eram feitas de luzes LED que se alternavam entre um brilho intenso e suave. Caixas de som ocultas, preenchiam a sala com sons de pássaros, ovos quebrando. Via-se pouco na penumbra, apenas os contornos.

Logo uma atriz lançou-se no meio das asas e ali ficou, até que o som de ovo quebrando anuncia-se um devir em seu corpo, uma “outra”. Um frenesi instalou-se na sala, a maioria de nós, agachada nos cantos, soltávamos grunhidos, silvos e assobios. A atriz levantou-se do chão piando e agitando os braços como asas recém descobertas. Alternadamente fomos nos deitando no chão, entre as asas de LED, e ficando lá até ouvir o chocar dos ovos, criando asas e saindo como híbridos de pássaro/gente. Logo que a maioria se transformou, saímos do ninho em revoada pela Bienal. Os visitantes ficaram perplexos. Os seguranças assustados. Apenas algumas crianças se divertiram com nossa brincadeira. Ficamos como híbridos por longos minutos. Eu seguia maravilhado com a possibilidade que temos de nos reinventar como expressão viva, explorando um repertório de gestos muito além dos movimentos cotidianos, uma explosão mimética, um delírio dos movimentos, uma poesia do gesto.

Correr, bater mãos-asas e flunar pelos longos e largos corredores da Bienal foi uma delícia. A reação dos visitantes foi um misto de pavor, riso nervoso e incredulidade. Imaginar pode causar espanto.

Voamos para a árvore mais próxima, onde um grande auscultador se projetava através de um vidro, criando uma concha de recepção do som, similar a uma orelha, posicionada sobre a copa de uma árvore. A parte traseira do auscultador seguia afinando-se em formato de tubo para o centro da sala, onde estávamos, e se instalava diante de um banquinho. Um meio de comunicação. Através da abertura, era possível falar ou ouvir aquilo que estava sendo dito pela árvore. Inicialmente as pessoas colocaram a boca e contaram coisas e, em seguida, posicionavam o ouvido para ouvir outras. Muitas brincadeiras surgiram. Alguns simulavam escutar segredos picantes da árvore e com suas reações eróticas faziam todos sorrirem. Outros contavam lamentos e segredos igualmente picantes,

numa deliciosa conversa com a árvore. Todavia, o que me chamou a atenção foi a invenção de ouvir e falar com a árvore por partes do corpo, deslocadas da boca e do ouvido. Alguns ouviam com o coração, com as mãos, com os olhos, com as nádegas, estômagos, numa cartografia da escuta totalmente nômade.

Os corpos que atuam no Teatro Oficina passam, necessariamente, pela questão: o que é um corpo? Reflexão que ocorre no nível da prática. Experiência empírica de investigação. É preciso bordar o corpo, inventá-lo. Um afetar-se pelo semelhante e o diferente. Durante a Bienal foi possível tecer relações com corpos outros, mais do que falar sobre eles, foi possível compor junto, flutuar entre, ainda que brevemente.

Esse conhecimento é bastante reiterado e compartilhado com o público nas montagens do Oficina, não se vai às peças do Oficina para observar, mas para entrar em contato, experimentar, compor junto, dentro e fora do teatro.

Seminais 2017: Atuação

Esse encontro foi destinado a proporcionar uma vivência ao público, com base nos saberes acumulados sobre atuação, compartilhando o modo como o grupo de atores do Oficina, entende seu fazer.

As orientações públicas disponíveis sobre o evento eram: horário, participação dos atores do Teat(r)o Oficina e recomendações sobre o uso de roupas confortáveis. Chegando ao teatro, as portas estavam fechadas e os participantes, em torno de 15 pessoas, aguardavam diante da entrada. Poucos minutos depois da hora marcada, abriram-se as portas. Os atores e atrizes estavam dispostos na pista, fazendo exercícios de voz. Soube, por meio de uma conversa de bastidores, que tanto nesse dia quanto no evento da Bienal, o grupo havia se reunido horas antes para um aquecimento e uma previa elaboração de como seriam conduzidos os participantes do evento.

Os atores e atrizes estavam dispostos em duas fileiras uma de frente para a outra. Faziam exercícios de língua, massageavam os olhos, os músculos da face, sussurravam acordes, moviam levemente os músculos superiores e inferiores do rosto. Enquanto caminhávamos entre eles, fazendo o percurso de entrada no teatro, éramos convidados sem palavras, apenas com gestos – como uma mão estendida, um sorriso, uma súbita abertura de espaço na fila – para entrarmos na composição de corpos paralelos.

Esse modo de recepção estava intimamente ligado ao modo de se tornar parte do corpo de atores do Oficina. Normalmente não se faz um teste, ou uma seleção, mas se recebe um convite, uma oportunidade de ficar. Desse modo, não há uma recepção didática ou pedagógica de quem chega, muito pelo contrário, espera-se dessa(as) pessoa(as) que ela(as) entrem no fluxo, na ação. Entrar no fluxo significa acompanhar um processo complexo de interações que já estão em funcionamento e dentro dessa dinâmica encontrar um lugar para contribuir com o trabalho coletivo. Se por um lado esse modo reitera uma liberdade de escolha sobre o que fazer, por outro, ele valoriza o uso da mimesis como estratégia de conhecimento e adaptação.

Sem orientações prévias aos visitantes, o grupo seguiu seu aquecimento e fomos tentando acompanhar os movimentos e exercícios realizados pelas atrizes e atores. Ficamos cerca de 10 minutos nos entrosando, tentando entrar em sintonia, buscando um ritmo comum. Quando os olhares e movimentos pareciam minimamente conectados, teve início um deslocamento de espaço, em que os membros do Oficina foram tomando a dianteira e seguimos em direção à saída. Os atores e atrizes estavam nos conduzindo para a rua. Vazamos pela boca do teatro em coro silencioso.

Atuar para a cidade, com a cidade, são aprendizados que se destacam como pontos importantes no trabalho de preparação de um membro do grupo. É preciso ter uma dimensão política do fazer artístico, é preciso atuar para além do espaço fechado do teatro, abrindo-se para a atuação política, cosmopolítica, pensar o território de maneira engajada e comprometida com a vida da pólis. São frequentes as participações do coletivo que compõe o elenco do Teat(r)o Oficina, incluindo técnicos, músicos e produtoras, arquitetas, etc. em manifestações e atos públicos na cidade.

Normalmente o Oficina convoca seus próprios atos, cortejos e manifestações, onde a presença dos atores é marcada pela interação com o público por meio de performances, canções e brincadeiras.

A ida para a rua remete a essa dimensão pública do atuar. Na ocasião do Seminários, assim que saímos do teatro e começamos um percurso nas ruas do entorno as relações eram estabelecidas deliberadamente tanto com pedestres e motoristas, quanto com árvores, muros, pássaros, cachorros, crianças e cacos de vidro. Comunicações improváveis entre seres dessemelhantes foram construídas. Não caminhávamos, dançávamos por entre ruas e calçadas, mudos, sorrindo e acenando para os curiosos. A nossa passagem era notada com espanto, risos e por vezes hostilidade. Quase no fim do percurso, um motorista aos gritos disse: “vão trabalhar, cambada de vagabundos”. Um outro grupo de homens gritou de dentro de um bar: “Isso aí é muita droga, muito ácido”.

Todavia, quero chamar atenção para a capacidade de um cortejo mudo, de corpos dançantes, evocar no entorno do bairro do Bixiga um quadro surrealista. A nossa passagem arrancava as pessoas do fluxo cotidiano e as imergia num instante de terror e êxtase. Algumas crianças gritavam, alguns os idosos saíam às janelas, passantes sorriam, outros se afastavam assustados, motoqueiros e carros buzonavam, aumentando os inúmeros ruídos que a cidade emanava.

Uma delicada mudança no gestual, no modo de caminhar, ou inúmeras outras ousadias que os atores foram sugerindo (rebolar, abraçar árvores, abraçar desconhecidos, girar, saltar e correr) nos afastam do modo habitual de estar na cidade, instalando na superfície do cotidiano uma força que arrasta tanto quem participa da ação quanto quem a observa, para um movimento de flutuação que pode envolver horror, caos, perigo, desejo, prazer e repulsa.

A relação que o Teat(r)o Oficina é capaz de tecer com os moradores do Bixiga é carregada de tensão. Perguntei a um senhor, dono da banca de jornal, na esquina do Teat(r)o: Qual a sua relação com o Teat(r)o Oficina, você vai lá?

“Sabe, o Zé é um cara legal. A gente sabe que ele faz esse negócio de teatro de vanguarda, mas é foda. Não vai contar pra ele, por favor... às vezes enche o saco. O bairro podia ser bem melhor nesse pedaço aqui, mas o Zé não deixa, ele não deixa, mas ele também não faz, sabe? Esse parque, esse teatro, esse negócio que eles querem fazer no terreno, não vai fazer. Já tem anos isso, não faz cara, não faz! Eu fui lá uma vez, faz anos já.”

A relação do grupo com o prédio residencial ao lado do Teat(r)o também é carregada de tensão. Durante o período em que estive nos ensaios, ouvia dizer que o teto retrátil não poderia ficar aberto, senão os moradores começavam a jogar ovos e sacolas com urina nos atores.

O Oficina não corporifica apenas peças de teatro, ele também encena uma outra narrativa sobre a vida contemporânea, reivindica um “modo de vida” que engloba ação, reflexão, sexualidade, liberdade, política e arte. Atuar no Oficina, não se resume a atuar como membro de um determinado grupo de Teatro, mas como protagonista de um modo de vida contemporâneo outro, de modo a fazê-lo possível e sempre em relação com o território.

Imagens de mulheres no bairro do Bixiga

Já faz um tempo que Zé Celso vem mencionando, que ao contrário do que afirmam muitos antropólogos e uma corrente das ciências ecológicas, não estamos no período geológico denominado de antropoceno, mas entramos no período da “*antropofêmea*”. Pelo que compreendi de suas falas esse será um tempo onde o impacto dos movimentos sociais, liderados por mulheres na “cultura”, se fará determinante para uma nova configuração global dos modelos de classificação e

organização do “real” e daquilo que definimos por “cultura” e “natureza”. Haverá uma erosão do patriarcado, motivada por um amplo movimento de enfrentamento dos comportamentos e privilégios que caracterizam e consolidam o machismo, impulsionada pelo aumento da maré de produção feminista, nas artes, ciências, na política, na espiritualidade, ou seja, na arquitetura do mundo.



Foto: Folha de São Paulo: Caderno Serafina. Outubro, 2016.

Impulsionada nessa direção, a ideia aqui é propor um flunar ao redor do bairro do Bixiga a partir das figuras de Lina Bo Bardi e Nossa Senhora Achiropita, buscando tecer um conjunto de relações entre o bairro a produção do Teat(r)o Oficina. Quais imagens de mulheres energizam o bairro do Bixiga?

O bairro do Bixiga já recebeu essa denominação por ser o fornecedor de água para São Paulo, durante o início do processo de expansão da cidade, em meados do séc. XVIII. A arquitetura do bairro preserva até hoje muitas fontes e ruas que dão indícios, pelo seu trajeto sinuoso, da quantidade de água que fluía na região e que deu ao bairro uma morfologia particular, justamente por muitas ruas terem sido construídas sobre braços de rios.

O Rio Saracura³⁰ faz parte dessas linhas e alguns relatos sobre a história do bairro³¹ apontam que os negros fugidos e recém alforriados se acomodavam próximos às margens do riacho, onde se

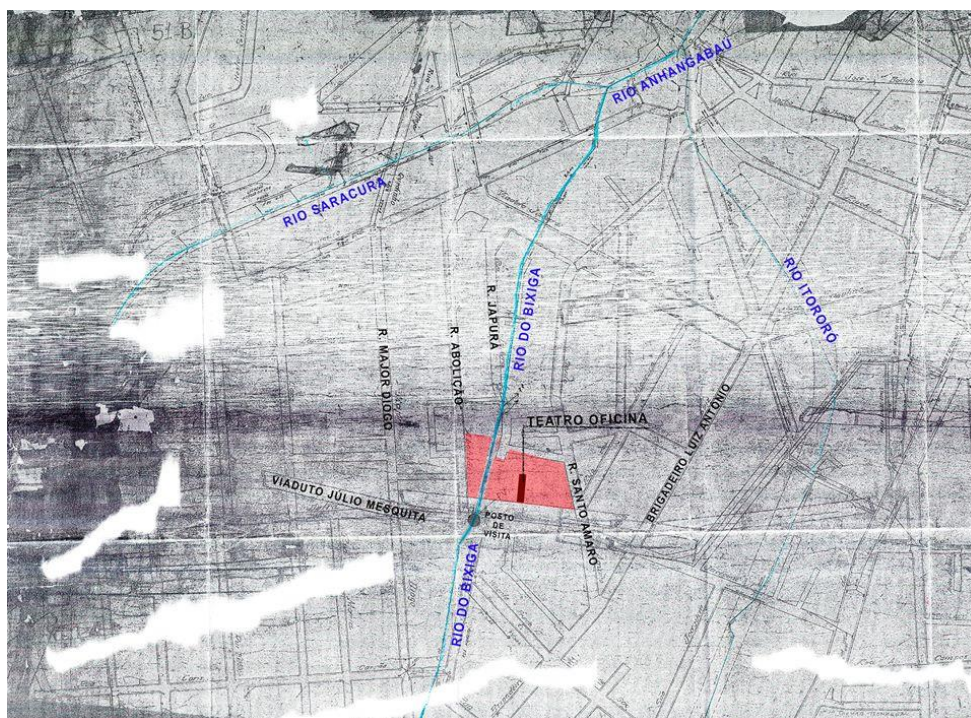
³⁰ O Ribeirão Saracura possui sua nascente na região da Avenida Paulista, atualmente canalizado por galerias subterrâneas. Ele desce a Rua Rocha até a Avenida Nove de Julho, onde segue até desaguar no Ribeirão Anhangabaú.

³¹ Para mais informações sobre o bairro consultar: SATIKO, Rose Gitirana Hikiji; SILVA, Adriana de Oliveira (org.) **Bixiga em artes e ofícios**. São Paulo: Edusp, 2014.

formou o Quilombo Saracurra. Para autoras como Raquel Rolnik (1989), a formação do Quilombo Saracurra foi imprescindível, dada sua importância, para a consolidação do bairro do Bixiga. Entre essas contribuições dos descendentes do quilombo estão a tradição do samba e outras festividades, até hoje presentes na região.

Os rios sempre permearam as histórias da região. O primeiro registro de ocupação do território surgiu em 1559, como Sítio do Capão, pertencente ao português Antônio Pinto, posteriormente passou a chamar-se Chácara das Jabuticabeiras, por causa da grande quantidade de árvores dessa fruta. A jabuticabeira é uma espécie que depende de grandes quantidades de água para seu desenvolvimento.

A história do bairro com os rios afunda no tempo. Em alguns casos, os rios foram protagonistas das lutas travadas no bairro. O Rio Saracura, que pode ser observado na imagem abaixo, foi o principal motivo da preservação da Escola de Samba Vai-Vai – fundada em 1930 e quatorze vezes campeã do carnaval paulista – no bairro. Uma ação de remoção da escola foi movida para criação de uma estação de metrô, nos anos 90. Grandes manifestações foram feitas para impedir que a quadra da escola fosse retirada de lá. No entanto, foram a umidade do solo e as restrições impostas para preservação do rio Saracura que impediram a obra de ser realizada, mantendo a sede da escola de Samba, no Bixiga.



O Teat(r)o Oficina também divide terreno com um rio, batizado de Rio do Bixiga. O grupo já foi surpreendido várias vezes por cheias das águas que alagam os solos do teatro. O grupo Oficina batizou a parte do Rio Bixiga que corta o teatro de Rio Oxum. De tempos em tempos, as águas do Rio Oxum são lembradas nos espetáculos do Teat(r)o. Fazendo lampejar do chão uma história arredia, de elementos e seres que não se domesticam pela planificação e pavimentação das obras vias públicas. Os rios no Bixiga são elementos que tensionam modelos de opressão, ordem e controle imposto pelo Estado.

O baixo do Bixiga com seus rios e história pode ser lido como bairro insurgente. De modo que muitas vezes quem energiza e irriga o Teat(r)o Oficina é o bairro e não o contrário. O Oficina como espaço de passagem para as pulsações do Bixiga.

O bairro serviu como rota de fuga de povos escravizados. Alguns alforriados foram os primeiros loteadores e moradores do bairro, tais como Libertas, mulher negra que mantinha uma relação com um nobre proprietário de terra que a alforriou. Ao morrer, ele deixou a posse da terra para Libertas. Ela por vários anos foi a dona da chácara, que atualmente engloba o território onde funciona o Teat(r)o Oficina.

Pouco se sabe sobre essa figura. O Oficina já prestou várias homenagens em suas encenações à memória de Libertas. Zé Celso diz que já viu sua imagem e trocou palavras com ela, em sonho. Fui informado de que existem arquivos na cidade que atestam a posse de Libertas sobre a chácara do Bixiga. Algumas hipóteses são levantadas pelo grupo, entre elas, a de que no terreno de Libertas formou-se um quilombo muito frequentado pelos escravos fugidos que perambulavam na região, o Quilombo Saracura. As terras de Libertas, de acordo com o grupo, faziam divisa com o alto da Bela Vista, ou seja, compunham uma grande parte do que hoje denominamos o bairro do Bixiga.

No início eram os Tupys os que deram o nome da rua: os come-cabeça = os Jaceguay. Os Bandeirantes tomaram estas terras do Bexiga, que depois vieram pras mãos de Libertas, uma escrava que ganhou do seu senhor alforria e os domínios do Barão da Jaceguay. Era um Quilombo que chegava até a avenida Paulista: 'A Chácara do Bexiga'. Há documentos com os herdeiros de Libertas. Mas estas terras foram de novo griladas pelos emigrantes enriquecidos e viraram "vilas" italianas. Depois cortiço, cabeças de porco, no fim dos anos 40 foram plantadas cantinas e teatros. Nos 50 funcionava onde é o Oficina, um teatro espírita mesa branca: 'Novos Comediantes' [...] (CORREA; BARDI; ELITO, 1999, p.26).

Bixiga?

Em 1820 um homem conhecido como Antônio Bixiga, nome popular devido suas cicatrizes de varíola, comprou as terras da região. Há várias versões para a origem do nome do bairro, mas essa, até hoje, é a mais conhecida.

Depois de mais de trezentos anos, no dia 1º de outubro de 1878, foi registrado o Dia da Fundação do Bairro do Bixiga. O bairro é demarcado entre as ruas Major Diogo, Nove de Julho, Rua Silva e Brigadeiro Luís Antônio. Mas assim como o nome, suas limitações ainda geram polêmica. O Bixiga foi um bairro que se incorporou na cidade, ele não existe oficialmente no mapa. Para a prefeitura a região é parte da Bela Vista.

O nome Bixiga também está associado à doença, deformação e às feridas no corpo das pessoas que transitavam pela região. Os escravizados que contraíam sarna, escaras, lepra, sífilis e outras enfermidades com sintomas na pele eram chamados de “*bixiguentos*”. Essas pessoas avolumavam o contingente das pensões, cortiços e barracos da região. Outra versão diz respeito ao comércio de “*bexiga de boi*”, iguaria de alto valor comercial entre as décadas de 1900 e 1940, praticado na região por comerciantes como Antônio Bixiga.

O bairro, a partir de 1890, recebe uma grande leva de imigrantes italianos, em sua maioria vindos da Calábria para a capital paulista, que passam a ocupar postos de trabalho nas imediações da cidade que crescia, sob a sombra do café.

Ainda hoje parte do Bixiga é área de moradia e trabalho de migrantes pobres que vieram ganhar a vida no ‘progresso’ da metrópole. Muitos são nordestinos que veem na região uma opção de moradia barata para quem trabalha no comércio do centro de São Paulo. O bairro também abriga outros imigrantes (como nigerianos e senegaleses), idosos, mulheres e crianças que circulam nas redes de comércio familiar e artesanal que compõem e malha urbana da região.

Sapateiros, consertadores de fogão, chaveiros, arrumadores de máquina de lavar, lojas de discos e livros usados, pequenos bares e restaurantes populares. O Bixiga que resiste à especulação também mantém uma outra lógica de consumo, onde os objetos podem ser consertados, reconfigurados, ganhado nova vida ou novos donos.

Em contraste, temos a parte alta do Bixiga, que tem a R. 13 de Maio como divisor e ponto turístico da cidade. Ali estão instaladas as cantinas italianas tradicionais, os bares de Rock mais

antigos da cidade e restaurantes badalados. Essa é uma parte do bairro marcada por sua efervescência cultural e majoritariamente frequentada pela classe média da cidade.

Mãe Negra e as mulheres escravizadas



Ala das baianas da Escola de Samba Vai-Vai participando da missa, durante a festa de Mãe Negra. Foto: autor desconhecido, s/d.

A festa de Mãe Negra, em maio, é a segunda maior festividade de região, ficando atrás apenas da festa da Achiropita. A celebração à Mãe Negra é parte do calendário da pastoral africana, fundada em 1988 e que inclui, no mês de Abril, a congadas a São Benedito. Nessa celebração que ocorre sempre no dia 20 de Maio, os ritos de candomblé são inseridos na liturgia católica. Uma missa afro é celebra com atabaques, comidas de santo e feijoada. Na festa de Mãe Preta, católicos e candomblecistas descem juntos a Rua 13 de Maio, em procissão.

Durante esse evento, a paróquia Nsa. Sra. Achiropita realiza batizados do povo negro, ao som dos atabaques.



Missa afro com atabaques. Foto: Autor desconhecido, s/d.

Mãe Preta, é tida como uma protetora do povo negro do Bixiga. Uma matriarca apaziguadora dos conflitos e das dores dos escravos fugidos e alforriados na região. A rua fica tomada por um grande cortejo com mães de santo e filhos de santo com oferendas levadas em potes de barro sobre a cabeça, blocos de congadas e rodas de samba. A festa de Mãe Preta, faz emergir em meio à imagem de bairro italiano que se consolidou em relação ao Bixiga, uma história de ocupação anterior pelo povo negro que é poucas vezes contada. O Quilombo Saracura, a Vai-Vai, Libertas e os terreiros compõem as potências em jogo no bairro.

Nossa Senhora Achiropita, a emparedada

O bairro do Bexiga foi reconhecido em 1878 como uma colônia italiana. E desde então, foi sendo associado a uma forte devoção católica, expressa na procissão e festa em homenagem a Nossa Senhora Achiropita, na parte mais alta do bairro. A celebração de Nossa Sra. Achiropita ocorre no mês de Agosto, deixando a região lotada de fieis, curiosos e visitantes. Entre as missas em homenagem à santa, ocorre uma grande festa gastronômica, onde são servidos pratos típicos da culinária italiana.

O início da devoção à Nossa Senhora Achiropita data do ano 582, na cidade de Rossano, localizada, Estado de Cálabro, Itália, e onde está a catedral feita em homenagem à santa que não foi pintada e segundo o mito corrente, emparedou-se. Durante a construção de seu santuário, os pintores contratados, desenhavam e pintavam a imagem de uma Nossa Senhora ao longo do dia, mas misteriosamente a imagem na parede, sumia durante as noites. Sem entender o que ocorria, fora colocado um vigia na porta do santuário. O mistério seguiu por vários dias sem que nada fosse visto. Uma noite, uma mulher pobre com uma criança de colo pedira para entrar e rezar um pouco, o vigia não encontrou motivos para impedi-la. Todavia, passado muito tempo a mulher não retornava. O vigia decidiu entrar no santuário para chama-la. De acordo com o milagre, foi nessa hora que o primeiro humano viu a mulher, com a criança, incorporada à parede, numa singela pintura, no salão principal do santuário, onde permanece, cercada de homenagens, até hoje. (ACHIROPITA, 2006)

Existem apenas três templos em homenagem à Nossa Senhora Achiropita, localizados na Itália, Grécia e no Brasil.

As movedoras de paredes

Além de sua exacerbada religiosidade, o Bixiga também é percebido como um bairro boêmio, repleto de bares e feiras, sendo endereço de teatros importantes como o **Teatro Ruth**

Escobar, fundado em 1963 e um dos mais famosos da cidade, onde foram encenadas peças como *O Balcão*, de Jean Genet, em dezembro de 1969. Para a montagem histórica na dramaturgia brasileira, Ruth Escobar demoliu grande parte do teatro. Usou escombros e sobras de ferros das demolições do entorno da praça Roosevelt. Assim, Ruth reconstruiu o interior do teatro como um túnel de 4 andares. Um cabaré vertical, metálico, onde corpos nus cirandavam em cenas de sexo que se opunham à dureza da ditadura. A ousadia, a nudez e a crítica mordaz do texto de Genet diante da opressão do golpe militar, levaram Ruth às páginas policiais e aos olhares da censura. Ruth não moveu apenas paredes, ela reposicionou o papel das mulheres na dramaturgia nacional e na luta contra o golpe militar.

Além de Achiropita e Ruth Escobar outra mulher que moveu as paredes foi a italiana Lina Bo Bardi. A arquiteta, projetou o Oficina como teatro rua, lugar de passagem, de parada, de encontros, de choque entre corpos. Seu desejo era um teatro aberto ao povo, uma universidade de teatro, um centro de convivência. Um centro de força. No projeto, Lina pensou as transparências como formas de ver e ser visto, a arquitetura como força organizadora da vida social na metrópole. Um lugar de re-flexão.

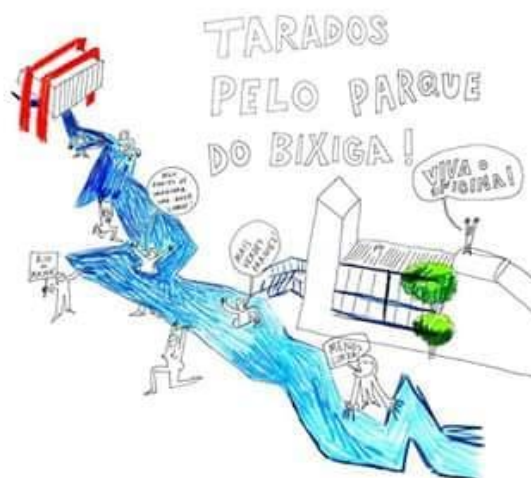
A arquitetura deu ao Teatro solidez física e social. A inovadora construção impulsionou o tombamento do teatro como patrimônio imaterial da cidade e o prédio como bem público. Lina conta que fez o Teat(r)o Oficina para Ogum – Orixá de Zé Celso, Orixá da Guerra. A reforma incorporou nas paredes do Teat(r)o África, Brasil e Itália, friccionadas na arquitetura “moderna”.

Estariam essas figuras de mulheres italianas, (Lina e Achiropita) em um jogo de forças carregadas de tensão? Seria a paróquia de Achiropita aberta e receptiva, mas uma fonte de poder de onde emanam hierarquia e ordem (agregação)? E a parte baixa, onde funciona o Oficina, o baixo corporal do Bixiga, onde Lina e suas aberturas, vazios e orifícios ativam uma fonte de poder abjeto, amorfo e caótico (de desagregação)?

Se pensarmos o Bixiga como bairro liminar, que não existe nas fronteiras oficiais da cidade, este contraste de opostos complementares femininos também ganha força nas novas margens.

Essa ligação está presente na imagem abaixo. Ela é veiculada pelo Oficina como forma de protesto contra a empreiteira Sisan, uma das empresas do grupo Silvio Santos, que deseja construir três torres com 100 metros de altura no terreno ao lado do Teatro. Essa imagem tanto mostra a

conexão entre Oficina e MASP, como faz sua ligação por meio dos rios. A figura de Lina e os rios da região configuram um imaginário de luta e resistência que é mobilizado pelo grupo não apenas durante os espetáculos, mas também durante as situações de ameaça.



Se por um lado, vemos na paróquia de Nossa Senhora Achiropita um modelo de agregação e ordem que pode ser exemplificado pela exaltação da família nuclear nos moldes da burguesia ocidental, pela moral cristã, baseada na culpa e no pecado, pelo assistencialismo e pela caridade. Por outro lado, temos na parte baixa do bairro o Teat(r)o Oficina e sua iconoclastia que abre mão de certos símbolos religiosos, consolidados no ocidente, em função de outros que compõe o repertório de “*motriz*”³² afro-brasileira, ameríndia e oriental. Isso associado a socialidade operante nos cortiços, pensões, que fazem da parte baixa do bairro uma composição inconstante de valores.

Essa parte do bairro do Bixiga, vem desde os anos 80, sofrendo forte pressão da especulação imobiliária, que deseja mudar o perfil do bairro para habitações verticais e que atenda aos padrões de consumo e mobilidade da classe média. No modelo ocidental de civilização, progresso e urbanização, espaços com características híbridas e libidinais, como o baixo do Bixiga, devem ser reprimidos e civilizados.

Neste enredo, seria possível imaginar o baixo do Bixiga como o baixo corporal do bairro, local das aberturas abjetas, temidas, por onde são excretados e absorvidos fluxos, desejos, populações insurgentes, onde a reprodução da vida se consolidam pelas vias da improvisação, do artesanal e da perenidade.

³² LIGIÉRO, Zeca (2012). Motriz, segundo autor, deve substituir matriz, pois a substituição implica na compreensão do segundo termo, como elemento dinâmico, impulsionador de novas formas, dínamo cultural, que não se fecha, ao contrário, pulveriza novas aberturas.

O meu objetivo foi assim apontar como o bairro do Bixiga formou o Oficina, alimentou com suas contradições o tipo de performance que o Teat(r)o adotou. Nesse registro é possível revelar que a força de transgressão que opera nas produções do teatro, veio das ruas do bairro. Os cortejos mobilizados pelo Oficina como forma estética de luta, são performances que já estavam presentes nos movimentos religiosos e populares do bairro, em meados de 1930. O Bixiga reconta sobre si uma história que não se domestica pela tradição europeia. Um bairro que devora tudo ao seu redor inclusive a si próprio é a força motriz para o Oficina como local de experimentação e materialização das fusões e misturas.

Uma investigação mais detalhada precisa ser realizada, não disponho de tempo nem dos recursos necessários para levar a diante a pesquisa, nesse rumo. Acabei por lançar centelhas do que pode ser uma teia de relações entre o Teat(r)o a Paróquia. Assim como os rastros das imagens de mulheres, ora como forças isoladas, ora como opostos complementares que operam no bairro do Bixiga. Sem dúvida outras figuras de mulheres podem ser encontradas nesse recorte, todavia, tentei me deter nas figuras de Libertas, Lina Bo Bardi e Nossa Senhora Achiropita.

Assim, numa caminhada pela Rua 13 de Maio, vemos cantinas do começo do século XX rodeadas por velhos imigrantes, armazéns e padarias; do outro lado da rua, jovens aficionados por rock, vestidos de preto com coturnos e correntes metálicas penduradas no pescoço, beberem cerveja próximo aos bares especializados nesse estilo musical. Os negros dos cultos Afro-brasileiros com suas contas de candomblé, pandeiros e tambores caminharão em direção à VAI-VAI. Muitos bares são frequentados e mantidos por migrantes nordestinos.

O conhecer não é mais um modo de representar o desconhecido, mas de interagir com ele, isto é, um modo de criar antes que um modo de contemplar, de refletir ou de comunicar. A tarefa do conhecimento deixa de ser a de unificar o diverso sob a representação, passando a ser a de multiplicar o número de agências que povoam o mundo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015. pp.111-112)

As relações, misturas e influências do Bixiga na estética do Oficina são inúmeras e acredito que estão implicando em estímulos que orientam a performance do grupo para um modo de conhecer por meio de uma produção teatral antropofágica e cosmopolítica.

Considerações finais

Cosmopolítica é o momento em que você liga o social ao cósmico. O que é o cósmico? É o sol, é o ar que você respira, é a terra que você pisa. Não se trata de uma coisa espiritual, é concreto. Tudo isso é concreto. E nós que estamos ameaçados, que estamos aqui há 60 anos, nós somos índios, nós sagramos esse lugar em que nós estamos e nós não admitimos isso.

Os indígenas sagram as terras, têm essa sabedoria. Nós aqui do teatro, que vamos fazer 60 anos, também sagramos não só esse teatro, não só o entorno do Bixiga, do Parque-Rio das Artes do Bixiga. O bairro do Bixiga é um bairro sagrado e ele está ameaçado de ser exterminado agora porque houve um acordo entre os candidatos, o candidato a presidente da República...

Ou seja, há um levante da condição humana. Do poder humano, do poder do bicho homem, ligado à natureza evidente, à natureza animal e vegetal. Quer dizer, é o momento de você assumir totalmente que você é um ser terráqueo, que você tem uma coisa chamada desejo e liberdade. São duas coisas que todo ser-humano tem. É uma coisa que tá acima de tudo e abaixo de tudo. Os baixos são muito importantes. A política precisa rebolar.

Nós fizemos uma peça do Artaud que se chama – Esse casaco aqui é de índio do México, Tarahumara, ele dizia – *“Pra dar um fim no juízo de Deus”*. A gente não precisa de juízo. A gente não precisa de juiz. Nós somos nossos juizes. A gente vive sob a tirania do juízo bíblico, sob a teoria do Freud, do super-ego, isto é, da polícia na cabeça. Não tem polícia nenhuma! Tira! Fica com o ego, o id e o inconsciente que já dá pra tudo. Não precisa ter polícia interna.

[...]O que é mais importante é o que a gente vai recebendo no corpo através dessas revoluções todas. É o corpo humano junto ligado. (Entrevista de Zé Celso para o site Jornalistas Livres. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/jose-celso-faz-discurso-historico-sobre-lula>.)

Tal cosmopolítica foi tematizada nos capítulos dessa dissertação por meio da construção do corpo, do teatro e da cidade. Aqui desejo chamar atenção para o modo como a ideia de cosmopolítica está ligada a Artaud. De acordo com o manifesto de Artaud (1934), é preciso dissolver o desencantamento e a carapaça utilitarista que estruturam e impulsionam o capitalismo e sua sanha pelo corpo da terra. Essa carapaça separa nossa vida da vida do planeta. Voltar a ser mundo, segundo Artaud, passa pela reorganização do pensamento ocidental. É preciso livrar-se da narrativa que transforma o corpo em máquina, tanto quanto do “homem” como centro de produção de sentidos e de classificações sobre a vida. Será preciso garimpar os sentidos na vida, enquanto conjunto que envolve o humano e a infinidade de outros seres. Não se pode mais submeter a vida à medida do homem. É preciso relacionar-se com a terra, não a dominar.

Artaud elabora um método em que o próprio modo de fazer teatro assume a função de tragédia e de mito a ser corporificado. O texto passa a um lugar secundário, mas dentro do teatro a intenção é lançá-lo sem barreiras no mistério do inconsciente e no abismo do cosmos. O teatro como um perigo, uma peste, uma revelação.

É por isso que proponho um teatro da crueldade. Com esta mania de rebaixar tudo o que hoje pertence a nós todos, "crueldade", quando pronunciei esta palavra, foi entendida por todo o mundo como sendo "sangue". Mas "teatro da crueldade" quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo. E, no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. **E O CÉU AINDA PODE DESABAR SOBRE NOSSAS CABEÇAS.** E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso. (ARTAUD, 1934. p.89)

Zé Celso conectou Artaud ao conceito de “*cosmopolítica*”, que vem sendo tematizado intensamente na antropologia e na filosofia contemporâneas, em trabalhos de Stengers (2005; 2009), Starhawk (2018), Sztutman (2012, 2017), Vanzolini (2018), Kopenawa e Albert (2016), entre outros. Particularmente entre autoras e autores brasileiros, a ideia de cosmopolítica é aproximada dos mundos ameríndios e afro, nos quais povos, rios, animais, florestas e cidades são forças em implicação mútua. Essa ideia é especialmente importante por fazer oposição à fragmentação utilitarista que desencanta e retira agência do mundo e dos animais, para deles obter lucro e matéria prima, indiscriminadamente.

Essa retomada da agência do mundo está implicada no modo como o Oficina opera no campo da política. Nesse modelo não há separação entre arte e política, elas se enredam, são atravessadas. São mobilizadas peças, manifestações, cortejos, shows, palestras, aulas, festas, atos, macumbas, meditações e várias outras ações para chamar atenção para esse assunto. Ou seja, a cosmopolítica também implica no ato de grupo procura manter relações entre “entes” heterogêneos usando isso como estratégia de visibilidade para as dificuldades a serem superadas, em relação ao território que ocupa.

A partir de Oswald de Andrade e da obra de Nietzsche que reconstruiu todo subtexto de Dionísios em suas obras, devoramos em encenações Antropófagas tendendo cada vez mais para um Teatro Música, Dança e Bruxaria. (CORREA, J. 2012. p.220)

Desde os anos 60 o grupo segue na direção de uma arte experimental e associativa, que encontrou na antropofagia oswaldiana sua matriz. Essa assimilações, fusões e hibridações ocorrem sem distinção de nível local, regional, nacional e internacional, entre espécies, divindades, formas, sons, cores, repertórios que englobam do clássico ao popular. O Oficina faz uma orgia de referências, agregadas sob a intensidade de Dioniso.



Touro metálico. Foto: Autor desconhecido, s/d.

O Teat(r)o mantém na parede externa, aos fundos, uma cabeça de boi metálica, um totem em homenagem à Dioniso. O deus das multiplicidades, das transformações. Essas multiplicidades, esse movimento transformador move o grupo não apenas na direção de Bacantes, mas aos saberes tradicionais. O Oficina incorpora e põe em cena saberes de muitos povos, onde os “corpos” investem-se um do outro, um com o outro, um sobre o outro. Nesse plano de intensidades, relações de abstração que fundamentam a ideia de “corpo”, em nossa metafísica, deixam de operar.

Saberes tradicionais, animistas, mágicos e ocultos contra o avanço do capitalismo há muito são mobilizados pelo Oficina. Em Artaud (1934), é possível encontrar o desenho de uma feitiçaria contra o capitalismo em potência, circunscrito ao fazer teatral ocidental e não ocidental.

Na produção dos últimos escritos (1934; 1935), Artaud se lança em direção a outros mundos, busca entender o universo dos Tarahumaras (autodenominados de povo Rarámuri), no México, motivado por experiência com peiôte; estuda em detalhes o teatro de Bali, a cabala, algumas manifestações sagradas do continente africano e faz menções ao xamanismo.

Como serpente o pensar artaudiano traz em si o *pharmakon*, veneno e remédio. O veneno está contido, segundo Artaud, no modo como o ocidente trata o teatro, o corpo e o mundo. Um modo de apropriação capaz de paralisar e formar coágulos na palavra, no gesto, no som, na comunicação com a Terra e um esvaziamento do teatro em seu conteúdo mágico.

O antídoto, extraído do veneno, está na ação, na ultrapassagem do funcional, na retomada da magia e na investigação minuciosa do que está para além do ocidente; é preciso um mergulho no “outro”, no mistério, no incomunicável, no relacional. É nesse espaço de caos, onde habitam as semelhanças entre a carne humana e a carne do mundo, onde se forjam as irmandades entre

humanos, cores, pedras, bichos, plantas, planetas, deuses, deusas e mortos, é lá onde o teatro segue vivo.

Essas ideias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos. (ARTAUD, 1934. p.100)

Assim como a serpente é senhora do disfarce e do cromatismo, Artaud rasteja com graça e ousadia pelo vocabulário, desenha curvas e saltos em seu ato de pensar. Envolve partes de seu texto em mistério insondável. Encanta com a cores e formas de suas imagens e vai lentamente estrangulando os ossos moribundos com os quais o ocidente tentou negar o corpo, endurecê-lo; seu pensar tenciona o mapeamento corporal oriundo do discurso médico, tem aversão a órgãos quando estes são entendidos como máquinas da fisiologia, crítica a psicologia e a religião cristã.

O teatro que não está em nada mas que se serve de todas as linguagens - gestos, sons, palavras, fogo, gritos encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações. (ARTAUD, 1934. p.7)

Para tanto Artaud também recorre ao repertório das técnicas de teatro, como iluminação, cenografia, dramaturgia, figurino, maquiagem, sonorização. Todavia, a força de seu argumento concentra-se no corpo, no gesto, na capacidade do ator de fazer-se passagem de uma mímica do mundo, dê onde falam, por meio de transe, gritos, vazios e explosões afetivas as forças incontroláveis do universo.

Essa poesia muito difícil e complexa reveste-se de múltiplos aspectos: em primeiro lugar, os de todos os meios de expressão utilizáveis em cena*, como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário. (ARTAUD, 1934. p.38)

O modo como Artaud e o Oficina produzem teatro, já traz implícito uma dimensão política da ação. Onde o teatro funciona como válvula de passagem dos recônditos do corpo para dentro da vida social. Um teatro que opera uma inversão dos valores estabelecidos e que na sua prática contamine a cidade. Um teatro para a população e não apenas para o público. Tanto o Oficina quanto Artaud, fundem na ação uma dimensão cósmica, repleta de relações que transbordam os sujeitos, as margens da linguagem, tencionam os saberes instituídos e promovem rupturas e passagens para lugares desconhecidos, mas não menos importantes, da subjetividade.

Tais lugares são desconhecidos especialmente para a metafísica ocidental moderna, mas a conexões entre diferenças é largamente aplicada pelos povos tradicionais, pelos ocultistas, bruxas e outras gentes que procuram fora da linguagem e da racionalidade moderna um saber.

Ao longo do período que estive em campo, foi angustiante a sensação de ter que descrever e analisar um saber efêmero e difícil de capturar pelas redes do saber de que disponho em nossa episteme. Não raro o grupo recorre a textos e livros, antropologia e outras ciências humanas como forma de conhecer mais sobre “outros” povos e ampliar a potência de sua arte. Em Bacantes havia movimentações mimetizadas de povos da Nova Guiné, assim como cantos em árabe, grego, indumentárias e gestos inspirados na Índia.

É sob esse ângulo de utilização mágica e de bruxaria que se deve considerar a encenação, não como o reflexo de um texto escrito e de toda a projeção de duplos físicos que provém do texto escrito, mas como a projeção ardente de tudo o que pode ser extraído, como consequências objetivas, de um gesto, uma palavra, um som, uma música e da combinação entre eles. Essa projeção ativa só pode ser feita em cena e suas consequências encontradas diante da cena e na cena; e o autor que usa exclusivamente palavras escritas não tem o que fazer e deve ceder o lugar a especialistas dessa bruxaria objetiva e animada. (ARTAUD, 1934. p.81)

A gente tem que entrar nas coisas de corpo e alma, inteirinho, a gente tem que se dar. A ideologia é uma coisa morta. Eu não tenho ideologia nenhuma, nem quero saber. Porque ideias, como disse Oswald de Andrade, levam as pessoas a queimar gente em praça pública, por ideias. São as ideias que nos dominam, as ideias abstratas, abstrações desse capitalismo que não nos reconhece como gente, como bicho humano, gente de verdade.

A gente tem que reagir com vida e tentar passar uma rasteira nessas pessoas. Tentar antropofagizar, comer toda essa porcaria e vomitar ou cagar ou abençoar. Abençoar é melhor. (CORREA, J. 2012. p.16)

Artaud, em algumas passagens, faz generalizações sobre o ocidente e seu teatro. Temos dissidências e fraturas nessa hegemonia, especialmente se ampliarmos a noção de teatro para a de drama ou performance, teremos um painel de corporalidades dos povos insurrectos: o candomblé dos negros trazidos da África, que aliás certamente fascinaria Artaud tanto quanto o teatro de Bali; temos os cantos e danças populares, os ritos e festas que mesclaram as matrizes ameríndia, africana e portuguesa, como as Folias de Reis, Congada, Ciranda, Rodas de Samba entre tantas outras manifestações que fazem do ocidente muito mais que uma placa homogênea e estanque de influências. O próprio teatro Oficina é ocidental.

E justamente por ser ocidental, nos últimos anos os desafios de manter o teatro em funcionamento foram aumentando consecutivamente. Desde 2010, o patrocínio que o Teatro recebe da Petrobras, veio diminuindo, culminando com a extinção do financiamento em 2017. Segundo a empresa, isso se deu após a crise de 2016. Mas outros investimentos, muito mais significativos em termos de custo foram mantidos pela empresa.

O Teat(r)o Oficina mobiliza em torno de si um significativo corpo de intelectuais, jornalistas, artistas de vários campos, arquitetos, políticos, militantes, movimentos sociais de esquerda, outros funcionários e outsiders, mas é fundamental para isso que o grupo esteja em cartaz. A atriz Camila

Mota chama atenção para um estrangulamento da companhia, nesse sentido: “*O teatro só resiste ao ataque da especulação funcionando. Estamos perdendo essa capacidade. Inclusive a possibilidade de fazer o nosso próprio repertório. Isso não é por acaso. É proposital.*” (Entrevista para rádio saracura, 2018. Disponível em: <https://soundcloud.com/radiosaracura/gravacao-teatro-oficina-aqui-agora>.)

Mas o Oficina insiste em narrar uma história “outra”. Que levanta o tapete da colonização e traz consigo uma multiplicidade. Uma vida insurrecta. Uma retomada da cosmopolítica como caminho possível de enfrentamento. É preciso servir-se desse conhecimento como quem recorre a um braseiro para cutucar a chama da vida, quando esta ameaça se apagar:

Por mais vasto que seja esse programa, ele não ultrapassa o próprio teatro, que nos parece identificar-se, em suma, com as forças da antiga magia. (ARTAUD, 1934. p.98)

Neste momento, o Teat(r)o Oficina está sob risco de extinção!

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**. Revista de Antropofagia, Ano I, nº1, 2008 [1928]
- _____. **A Utopia Antropofágica**. Col. Obras Completas: Globo Editora, 1928.
- _____. **O Rei da Vela**. São Paulo: Globo, 2003
- ARENDT, Hannah. **The Human Condition**. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. ed. Max Limonad, São Paulo, [1934] 1984
- _____. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. **Pour en Finir avec le Jugement de Dieu**. Manifeste du Théâtre de la Cruauté. Gallimard, 2003 [1932].
- BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator - dicionário de antropologia teatral**. São Paulo; Campinas: Hucitec; Editora da UNICAMP, 1995.
- BARDI, Lina Bo & ELITO, Edson. **Teatro Oficina. Arquitetura e Urbanismo**, n. 58 fev-mar 52-54 . São Paulo, 1995.
- BARDI, Lina e ELITO, Edson. **Teatro Oficina**. Lisboa: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/Editorial Blau, 1999.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Critique of Violence**. In: ARENDT, Hanna (Ed.). Reflections. New York: Schocken Books, 1978.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COLLING, Leandro; TRÓI, Marcelo. **Descolonizar o corpo: o Teat(r)o Oficina e a Universidade Antropófaga**. Urdimento – Revista de Estudo em Artes Cênicas, v. 1, n. 28 (2017). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101282017108>
- CORREA, José Celso Martinez & STAAL, Ana Helena Camargo. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas** (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.
- CORREA, J. (2012). **O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropófago**. *Sala Preta*, 12(1), 209-223. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p209-233>
- _____. Entrevista: Lula Livre Lula Livro, 2018. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/jose-celso-faz-discurso-historico-sobre-lula/>
- DAWSEY, John Cowart. **Bonecos da Rua do Porto: performance, mimesis e memória**. Ilha, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 1, (p. 185-219), jan.-jun. (2011) 2012.

_____. **Brincando de bonecos: magia e mímese na Rua do Porto**. [S.l], 1994. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p185>

DAWSEY, J. C. **Descrição tensa**: Geertz, Benjamin e Performance. *Revista de Antropologia* (USP. Impresso), v. 56, 2013. (p. 291-322)

DAWSEY, J. C. **Schechner, teatro e antropologia**. *Cadernos de Campo*, n. 20, 2011.

DELEUZE, Gilles. 2006. **Diferença e Repetição**. Ed. Graal, 1972a.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, Vol. 3. São Paulo, 34, 1996.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, Vol. 4. São Paulo, 34, 1997.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERNANDES, Millôr. **O Homem do Princípio ao Fim**. Porto Alegre: L&PM, 2007

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis, Vozes, [1975] 1998

_____. **História da sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro, Graal, [1976] 1988.

GALLMEISTER, Marília e MATZENBACHER, Carila. 2015. **O talento cultural do Bixiga & o Anhangabaú da Feliz Cidade**. *Minha Cidade*, ano 15, n. 180.05. São Paulo: Vitruvius, jul. 2015. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/15.180/5617>

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy - **Em Busca de Um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1971.

GUATTARI, Félix. **Cracks in the Street**. *Chimère, Automne*, n. 3, 1987. (p. 1-16)

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

INGOLD, T. **Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano**. *Ponto Urbe* Ano 2, versão 3.0, NAU-USP, jul./ 2008.

INGOLD, T. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. *Horizontes Antropológicos*, v. 18, n. 37, 2012. (p. 25-44)

_____. **"Gente como a gente": o conceito de homem anatomicamente moderno**. *Ponto Urbe*, ano 5, versão 9.0, NAU-USP, 2012.

_____. **Ensaio sobre Movimento, Conhecimento e Descrição**. Petrópolis, Vozes, 2015.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Petrópolis: Vozes, 1999.

LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LE BRETON D. **A Sociologia do Corpo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

- LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução de Fábio dos Santos Creder. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. Florianópolis: Ilha Revista de Antropologia. V. 13, n. 1,2, 2001.
- MACHADO, Jurema. **Parecer de Tombamento do Teatro Oficina no IPHAN**. Disponível em: http://www.teatrooficina.com.br/a_bigorna/bigorna_extra.pdfachado, 2010.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Sexta parte: “As técnicas do corpo”, (p. 399-422)
- NANDI, Ítala. **Teatro Oficina: onde a arte não dormia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- PECORELLI, Biagio. **A pulsão performativa de Jaceguai – aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos Macumba antropófaga e Acordes**. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – ECA, USP, 2014.
- PIRES, E. **Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos**. São Paulo: Annablume, 2005.
- SATIKO, Rose Gitirana Hikiji; SILVA, Adriana de Oliveira (org.) **Bixiga em artes e ofícios**. São Paulo: Edusp, 2014.
- SCHECHNER, Richard. **Drama, script, theatre, end performance**. Drama Review, New York, v. 17, n. 3, 1973.
- SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 1988.
- SCHECHNER, Richard. “**What is Performance**” in Performance Studies: An Introduction (New York: Routledge, 2002), 22-44.
- SCHECHNER, Richard. **Pontos de Contato Entre o Saber Antropológico e Teatral**. Cadernos de Campo, São Paulo, Ed. Nº 20, 2011. [1985]
- SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner/ Richard Schechner**; seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- SENNETT, R. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SILVA, Isabela Oliveira Pereira da. **Bárbaros tecnizados: cinema no Teatro Oficina**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 2006.
- SILVA, A. S. **Oficina: do teatro ao Te-Ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator** – 23ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
-

STARHAWK, M. **Magia, visão e ação.** *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (69), 2018. (p.52-65)

STENGERS, I. A **proposição cosmopolítica.** *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (69), 2018. (p. 442-464)

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva.** Campinas: Ed. da Unicamp, 2006

SZTUTMAN, R. **Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência** – pensando com Isabelle Stengers. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (69), 2018.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o Repertório.** Performance e memória cultural nas américas. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

TURNER, Victor. **Dewey, Dilthey e Drama:** um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte) de Victor Turner. Cadernos de Campo, USP, n. 13, 2005 (p.177-185).

TURNER, Victor. **Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual.** In From Ritual to Theatre: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982. (p. 20-60)

TURNER, Victor. **O processo ritual:** estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VAN GENNEP, Arnold. **The Rites of Passage.** Chicago: University of Chicago Press, [1980] 1960.

VANZOLINI, M. **O feitiço e a feitiçaria capitalista.** *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (69), 2018. (p.324-337)

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. **Metafísicas Canibais.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e Alma: Notas etnográficas de um aprendiz de boxe.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WAGNER, Roy. **A invenção da Cultura.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Revistas:

Revista **Dionysius**, n 26. Edição especial Teatro Oficina. São Paulo, 1982.

Paróquia Achoripita. **Jubileu de carvalho**, 80 anos. São Paulo, 2008.

Sites:

Blog do Zé Celso: <https://blogdozecelso.wordpress.com/>

Raquel Rolnik: **Territórios negros em cidades brasileiras**, (1989). Disponível em: <https://raquelrolnik.files.wordpress.com/2013/04/territo3b3rios-negros.pdf>

Suely Rolnik: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>

Teat(r)o Oficina: www.teatroficina.com.br/

Universidade Antropófaga: <http://www.universidadeantropofaga.org/>